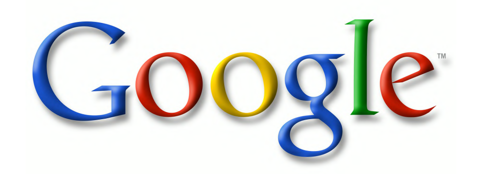
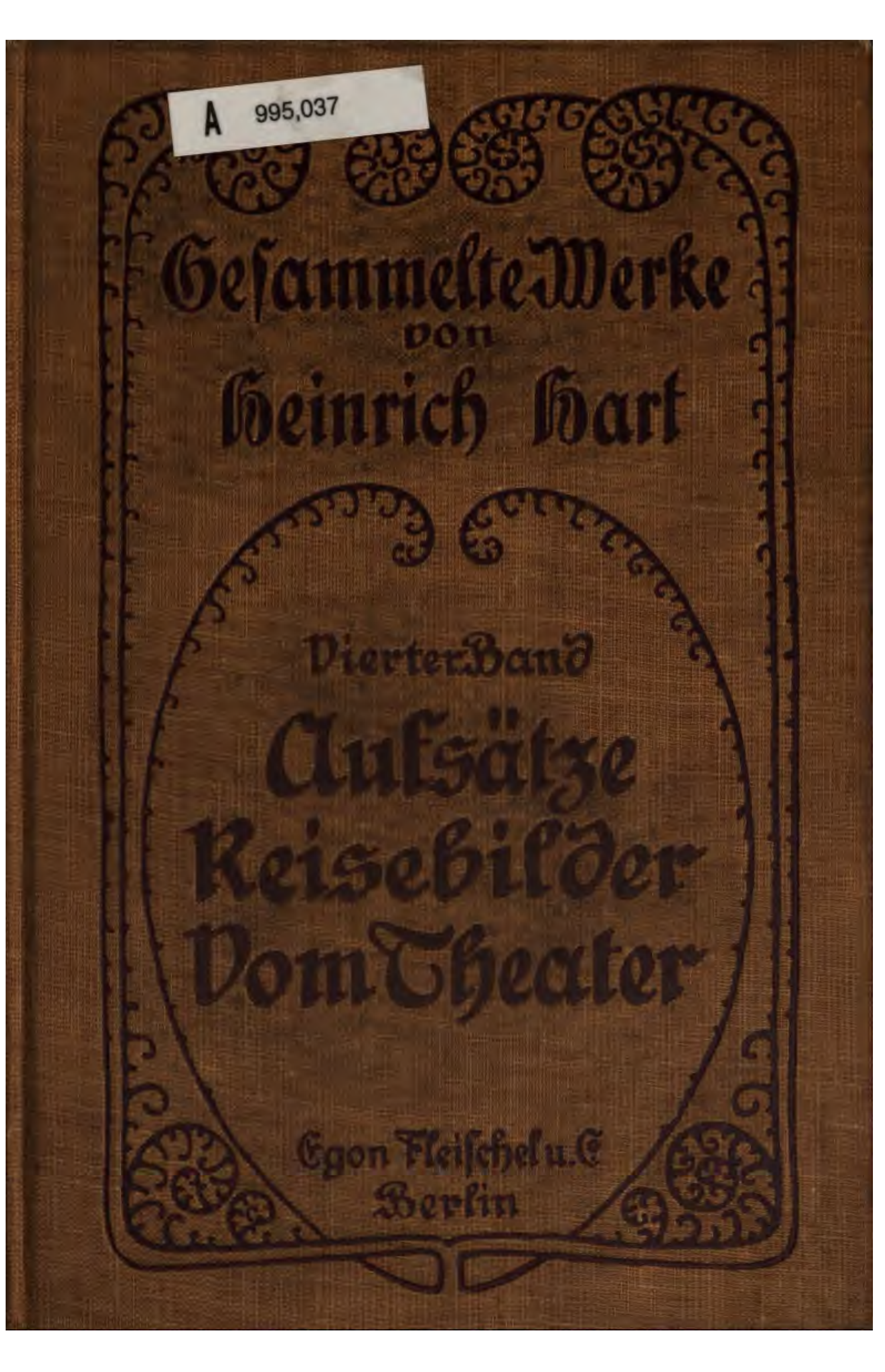



A 995,037
Gesammelte Werke
von
Heinrich Hart
Vierter Band
Aufsätze
Reisebilder
Vom Theater
Egon Fleischel u. Co
Berlin


1837
ARTES
VERITAS
SCIENTIA
LIBRARY OF THE
UNIVERSITY OF MICHIGAN
E PLURIBUS UNUM
TUEBOR
SI QUAERIS PENINSULAM AMOENAM
CIRCUMSPICE



Gesammelte Werke

von

Heinrich Hart

Vierter Band

Heinrich Hart

Gesammelte Werke

Herausgegeben von

Julius Hart

unter Mitwirkung von

Wilhelm Bölsche, Dr. Hans Beerli,
Wilhelm Holzamer, Franz Hermann Meißner

Vierter Band



Egon Fleischel & Co.
Berlin
1907

Heinrich Hart

Ausgewählte Aufsätze
Reisebilder
Vom Theater



Egon Fleischel & Co.
Berlin
1907

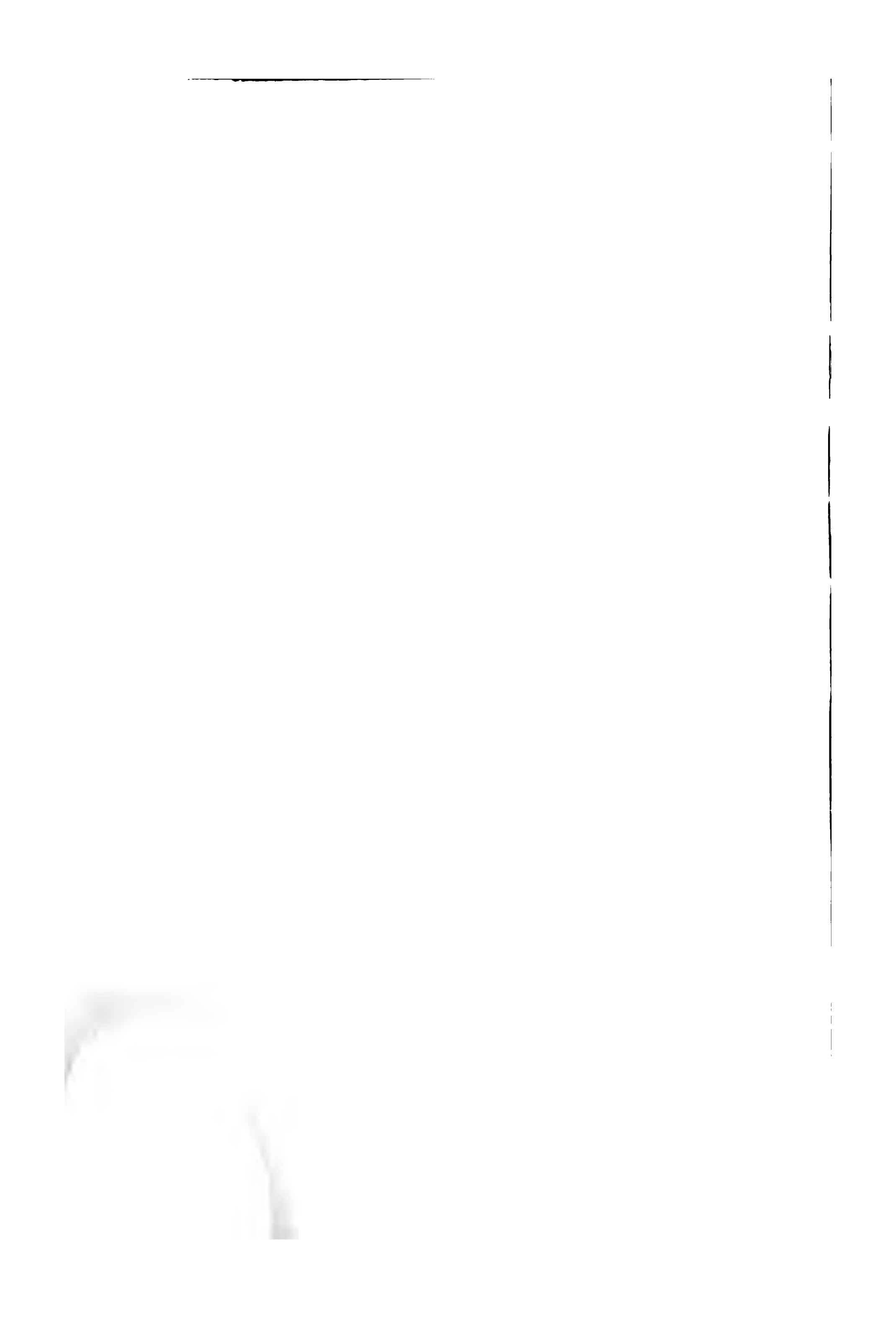
Inhaltsverzeichnis.

Seite

Ausgewählte Aufsätze.

Ausgewählte Aufsätze

(Fortsetzung aus Band III).



Henrik Ibsen und die deutsche Literatur.

(1898.)

I

Henrik Ibsen vollendet heute sein 70. Lebensjahr. Er, der Norweger, wird an diesem Tage in Deutschland gefeiert, wie es deutschen Dichtern bei ihren Lebzeiten so leicht nicht zu geschehen pflegt. Und diese Tatsache will um so mehr bedeuten, als es noch vor anderthalb Jahrzehnten etwas wie ein Wagnis war, für Ibsen einzutreten. Das Wagnis hat sich gelohnt. Von Deutschland aus haben die Dramen des Dichters ihren Siegeszug durch die Welt gehalten, nachdem sie auf *unsere* Jugend, auf *unsere* junge Literatur zuerst ihren umwälzenden Einfluß ausgeübt hatten, ein Einfluß, der weiter und tiefer geht, als gewöhnlich angenommen wird. Unter diesen Umständen ist die Frage nicht bloß berechtigt, sie drängt sich am heutigen Tage geradezu auf, die Frage, wie Ibsen zu jener Bedeutung für uns gelangt ist, wie es ihm möglich war, so bestimmend auf unsre Literatur einzuwirken. Daß die Antwort nicht einfach durch einen Hinweis auf das deutsche Blut, das in Ibsens Adern fließt, oder auf die Jahre, die er in Deutschland verbracht hat, zu erledigen ist, das bedarf keiner Erörterung. Die Erklärung liegt tiefer. Übersieht man den Entwickelungsweg, den das geistige Leben in Deutschland nach 1870 einschlug, dann wird man unschwer erkennen, daß der Einfluß Ibsens an einem gewissen Wendepunkt

jener Entwickelung mit Notwendigkeit sich geltend machen mußte. Ob er heilsam war oder nicht, wir mußten ihn eine Zeitlang auf uns wirken lassen. Aber nur eine Zeit lang. Wenn ich recht sehe, hat der Zwang, der von dem nordischen Meister ausging, inzwischen viel an Stärke eingebüßt. Und das erscheint wiederum als eine Notwendigkeit. Die deutsche Literatur müßte erstarren, wenn sie nicht aus dem Bann des Norwegers sich wieder loszumachen suchte. Zur vollen Eigenart gelangen kann sie nur durch die Überwindung Ibsens, und zwar in formeller wie ideeller Hinsicht.

* * *

Der gewaltige Umschwung in den politischen Verhältnissen, im nationalen Fühlen und Denken, den die Jahre 1866 und 1870 herbeigeführt hatten, blieb für die Literatur zunächst beinahe bedeutungslos. Wohl sprach sich hier und da die Erwartung aus, daß das gesteigerte Selbstgefühl unseres Volkes auch auf dem Gebiete der Kunst machtvoll erregend wirken müsse, daß auch für die Dichtung eine neue Blütezeit hereinbrechen werde, wie sie dereinst in Athen den Siegestagen von Marathon und Salamis folgte. Aber in Wirklichkeit regte sich nichts. Die Literatur nahm keinen Aufschwung, im Gegenteil, sie verflachte und versandete. Sie befruchtete sich nicht mit neuen nationalen Idealen, sie entbrannte nicht in neuen Sehnsuchten, neuer Glaubensinbrunst, sie erfüllte sich nicht mit junger, freudiger Begeisterung, — nein, sie geriet in den Sumpf und stellte sich in den Dienst jenes Geistes, der die Fünfmilliardenzeit beherrschte. Der Prophet dieser Literatur hieß Paul Lindau. Aus demselben Paris, das soeben die deutschen Heere nach siebenmonatlicher Belagerung bezwungen, aus der Republik des Herrn von Rothschild hatte sich dieser Prophet seine Offen-

barungen geholt. Die Kritik wurde zur witzelnden Plauderei, das Drama zum geistreichelnden Feuilleton. Und dasselbe Volk, das die Franzosen im Waffenkampf besiegt hatte, ließ sich unbedenklich mit einer Literatur abspeisen, die ihrem Wesen nach durchaus französisch war, angefault von jener Frivolität und Seichtigkeit, wie sie unter dem dritten Kaiserreich erwachsen. Kein Wunder, daß die Muster und Meister Lindaus bald auch selbst in Deutschland freudige Aufnahme fanden, daß die deutsche Bühne ganz unter die Botmäßigkeit der Dumas und Sardou geriet. Das junge Geschlecht, das in diesen Tagen heranwuchs, empfand jenen Zustand mit heißer Beschämung und Empörung. Es fühlte, daß ein klaffender Widerspruch bestand zwischen der äußeren Machtstellung des neuen Reiches und seiner ästhetischen Kultur. An den Werken der älteren Meister, die schon um das Jahr 1870 den Höhepunkt ihres Schaffens erreicht hatten, vermochte es seine gärende Sehnsucht nicht zu befriedigen. Die einen waren zu akademisch glatt, andere, wie Scheffel, sehr frisch und unterhaltsam, aber geistig zu oberflächlich. Keller und Anzengruber traten erst in den Vordergrund, als die neue Bewegung bereits im Gange war. Für eine Weile ging ein Strom der Erregung und Anregung von Heyses „Kindern der Welt" und Spielhagens „Sturmflut" aus. Aber lange hielt die Wirkung schon deshalb nicht an, weil beide Schöpfungen wohl stofflich einen modernen Zug hatten, künstlerisch aber im Gleise der Klassik und ihrer Epigonen verharrten. Und überdies war es dem jüngeren Geschlecht vornehmlich um die Bühne zu tun. Von einem lebhaften Drang nach Taten, nach einer möglichst unmittelbaren Wirkung auf die Öffentlichkeit beseelt, von einer starken Kampfeslust getrieben und erfüllt von der mehr oder weniger bewußten Neigung, die Poesie als ein Mittel zur Propaganda neuer Ideale zu benutzen, richteten die Jüngeren ihre Kraft vor allem gegen

das Ziel, das Theater zu erobern. So kam es auch, daß im Beginn des ersten Jahrzehnts einen Augenblick lang Wildenbruch auf den Schild gehoben wurde. In ihm hatten wir einen verheißungsvollen Gegenkämpfer gegen Lindau und seine Richtung; er faßte die Kunst wieder einmal in prophetischem und priesterlichem Sinne auf, aus seinen Worten flammte jene Begeisterung, die mit dem Drama mehr zu erreichen strebt als eine Abendunterhaltung und ein gutes Geschäft. Und er setzte sich denn auch durch. Er riß das Publikum durch sein Pathos mit sich, und er gewöhnte es wieder daran, aus dem Theater große Erregungen heimzutragen statt seichter Pikanterien. Das Publikum hielt aber länger an Wildenbruch fest als die literarische Jugend. Ihr konnte der Dichter auf die Dauer kein Führer sein, dazu bot er ihr geistig nicht genug. Wildenbruchs Dichtung wurzelt in einer Weltanschauung, die von der modernen Geistesbewegung kaum berührt ist, und für den Mangel an Gegenwartssinn und Zukunftsglaube kann das nationale Pathos nicht entschädigen. Nährt es sich doch im Wesentlichen von Empfindungen und Ideen, die bereits in Leben umgesetzt, durch das Jahr 1870 bereits verwirklicht sind. Das junge Geschlecht aber bedurfte neuer Ideale, unmöglich konnte es sich an denen genügen lassen, die schon von den Vätern siegreich durchgeführt waren. Ohne Zweifel war das nationale Werk noch nicht vollendet; aber die Aufgaben, die es noch zu erfüllen galt, waren mehr als eine Sache des Lebens, der Praxis; die Dichtung konnte hier kaum noch etwas leisten. Die Sehnsucht, die in der Jugend sich regte, ging auf eine ganz neue Kunst, neu in den Problemen, neu in der Technik. Die Probleme boten sich gleichsam von selbst dar. Zwei Erscheinungen waren es, welche damals die Geister am stärksten bewegten. Auf der einen Seite der Darwinismus, der mit seiner Anschauung vom Kampf ums Dasein und

seiner Entwickelungstheorie ungeahnte Aussichten in die Rätsel der Natur und des Geistes eröffnete, auf der anderen Seite der Sozialismus, der eine noch heute unabsehbare Gärung hervorrief. Ästhetisch aber waren die Jungen der polierten Akademik, der klassischen Epigonenkunst, der überfeinerten Sprache, der blassen Charakteristik bis zum Überdruß müde. Wie im vorigen Jahrhundert erhob sich auch jetzt der Losungsschrei: Rückkehr zur Natur; die Dichtung sollte wieder erdwüchsig werden, sollte wieder einmal die Wirklichkeit ohne idealisierende Politur in ihrer vollen Wahrheit und Ursprünglichkeit nachgestalten, sollte mit einem Wort aus der Akademik zum Realismus, oder, wie die Radikalen sich ausdrückten, zum Naturalismus übergehen. In weiteren Kreisen hat man kaum eine Ahnung davon, wie das damals in den Köpfen wirbelte und stürmte. Aber was da gärte, war im allgemeinen nur Sehnsucht und Wollen; eine rechte Klarheit, wie das neue Kunstwerk sich gestalten sollte, war nicht vorhanden. Diese Klarheit mußte man sich vom Ausland her verschaffen. Von den Dumas und Sardou wandte sich die Jugend mit Hohn und Spott ab, aber sie tauschte nur die Muster, aus sich selbst heraus schuf sie die neue Kunst nicht. Das war nun allerdings kein Wunder. Wovon die Jungen in Deutschland träumten, das hatten im Ausland reifere Geister bereits zur Tat gemacht, ins Leben gerufen. Zola hatte soeben erst die Losungsworte Experimentalroman und Naturalismus ausgegeben und in seinem „Germinal" ein soziales Bild geschaffen, wie es aufregender nicht gut denkbar war. Sozialismus und Realismus waren in ähnlicher Weise in den Werken der Russen Tolstoi und Dostojewski verschmolzen; aus dem „Raskolnikow" des letzteren las die Jugend natürlich nur das ethisch Revolutionäre heraus, das ihr in den Kram paßte, sie kümmerte sich nur um den anarchistisch fühlenden Raskolnikow und ließ den

[illegible] mußte nicht. Im einer gleichen Richtung wie [illegible] und die Russen gingen die Norweger Kjelland, Ibsen und Björnson, wenn sie auch von wesentlich anderen [illegible]setzungen aus zum Realismus und zur sozialen [illegible]stimmung gelangt waren.

* * *

Mit einem wahren Heißhunger warfen sich unsere Jungen auf die Schriften dieser Männer. Hier war das Neue, was man suchte, das Revolutionäre, das die Jugend, soweit sie voll Lebensdrang und rücksichtslosem Idealismus ist, in irgend einer Form stets zu seiner Sache macht, hier war das alles in greifbarer Gestalt bereits vorhanden. Ibsen gewann allerdings nur langsam und am spätesten von jenen Führern oder — wie die Gegner sagten — Häuptlingen im literarischen Zweikampf Boden und Einfluß. Die Weltempfindung — Weltanschauung wäre zu viel gesagt — jener Jugend, die ich im Auge habe, war ein seltsames Gemisch von idealistischer Schwärmerei und negativer Kritik, von Optimismus und Pessimismus, von Gläubigkeit und Hohn, von Überhebung und Verbitterung. Aber an die bis zur Nüchternheit kritische Art Ibsens, die fast gar nichts Positives hat und immer nur wühlt und zersetzt, mußten sich die Jungen denn doch erst gewöhnen. So langsam jedoch sein Einfluß sich Bahn brach, so nachhaltig und eindringlich wirkte er. Nach und nach drängte Ibsen sowohl Zola wie Tolstoi in den Hintergrund. Es kam ihm zustatten, daß in derselben Zeit Nietzsche, der bisher nur eine kleine Gemeinde um sich geschart hatte, als der Prophet der neuen Zeit ausgeschrieen wurde, worauf ihm die Jünger in Massen zuliefen. Mit seiner Herren-[illegible] warf er die sozialen Empfindungen, die bis jetzt das [illegible]achsende Geschlecht gehegt hatte, über den Haufen:

statt „demokratisch“ schrieb man nun „aristokratisch“, statt sozial „individuell“ und „anarchistisch“, statt „Mitleid“ „Macht und Herrschaft“ aufs Banner. Ibsen aber ging dichterisch Hand in Hand mit Nietzsche; er griff mit ähnlicher Rücksichtslosigkeit Staat und Gesellschaft an und suchte, wenn auch ohne Folgerichtigkeit und in schemenhaften Umrissen das absolut freie Individuum zu gestalten, das Nietzsche verkündet hatte. Weiterhin war es sein Vorteil, daß er nicht wie Zola als Romandichter, sondern als Dramatiker gestaltete. Dadurch war es ihm, sobald er einmal die Bühne gewonnen hatte, möglich, eine viel weitere Menge in den Bann seines Schaffens zu ziehen und ganz unmittelbar auf die Gemüter einzuwirken. Und gerade diejenigen unter den Jüngern, die selbst nach der Bühne, nach ihrer starken Massenwirkung strebten, die mithin in der Folge die Öffentlichkeit am meisten beschäftigten, sahen in Ibsen naturgemäß ihr Muster und Vorbild. Sie brachten ihn zur Geltung, und er bahnte ihnen den Weg.

II

Henrik Ibsen ist in seinem Schaffen von idealistischer Grundstimmung ausgegangen. In den frühesten seiner Werke hat er etwas von dem Pathos Schillers, und er singt von der Größe und Schönheit des Vaterlandes so erregt und innig, wie nur irgend ein deutscher Romantiker der Freiheitskriege. Sein Streben ging darauf, ein nationaler Schriftsteller zu sein, in dem Sinne, den er selbst dahin ausspricht, daß ein nationaler Poet derjenige sei, „der es verstehe, seinem Werke jenen Grundton zu verleihen, der uns entgegenklingt aus Wald und Tal, von Bergeshalde und Meeresstrand, aber vor allem aus unserem eigenen Inneren.“ Er fühlte sich als eine Art Prophet, der

seinem Volke die Aussicht auf neue Ziele eröffnet, zugleich aber zur Einkehr und Buße mahnt. Selbstverständlich erging es ihm im Vaterlande, wie es Propheten zu ergehen pflegt, man fand seine Mahnungen sehr überflüssig und seine Ziele nicht besonders lockend. Durch den Widerspruch aber wurde der Idealist eine Zeitlang zum Fanatiker seiner Überzeugung, so wie er im „Brand" gezeichnet ist, zu dem Manne mit dem „inneren Beruf", der alles will oder nichts, der die Welt so verlangt, wie sie in seinem Kopfe sich malt, oder sie andernfalls negiert. Auf die Dauer konnte Ibsen jedoch in diesem Verhältnis zur Außenwelt, zur Gesellschaft nicht beharren, dazu war er zu sehr Dichter, d. h. Beobachter und nicht Theatermensch genug. Sein hochgespannter Idealismus schlug naturgemäß in Ironie, in Verachtung und Sarkasmus um. Die Wandlung, die sich in ihm vollzog, war so tiefgreifend, daß sie selbst sein Äußeres wesentlich veränderte. Wenn man Goethes Bilder auch nur oberflächlich betrachtet, so sieht man eine organische Entwickelung vom Jüngling zum Manne, zum Greise, die sich in ganz allmählichen Übergängen vollzieht, ein ständiges Wachstum, vom Feinen zum Gewaltigen. Der Ibsen von 1860 ist aber auch im Bilde von dem späteren Ibsen, dessen Kopf alle Welt kennt, und der, wie Leo Berg in einem Aufsatz richtig hervorhebt, lebhaft an Schopenhauer gemahnt, so verschieden, als handle es sich um zwei Menschen von fast entgegengesetzter Naturanlage. Aus dem gläubigen Kämpfer ist ein herber, ja, verbitterter Kritiker geworden, ein dramatischer Juvenal, dem unsere Kultur genau so brüchig, so innerlich hohl und todeswürdig scheint, wie es dereinst die Kultur der römischen Verfallszeit war. Schon im „Bund der Jugend" bildet die Trägerin unserer Kultur, die moderne Gesellschaft, die eigentliche Heldin oder vielmehr Unheldin des Dramas, und die weiteren Werke zeigen das noch deutlicher. Die Zeichnung dieser Heldin aber gestal-

tet sich ästhetisch um so packender und psychologisch um so eindringlicher, als Ibsen die Schwächen der Gesellschaft an sich selbst studierte; indem er sich selbst als ein notwendiges Produkt der heutigen Verhältnisse erkannte, zerlegte er sich dichterisch gleichsam in seine Teile und verkörperte diese Teile zu dramatischen Gestalten, die den Dichter und in ihm zugleich die ganze Gesellschaft repräsentieren sollten. So gibt er z. B. in der „Wildente“ ein Stück von sich im Hjalmar Ekdal sowohl wie im Greger Werle, in dem verlogenen Komödianten, wie in dem verzweifelnden Idealisten.

Er selbst hat das, noch ehe er „Die Stützen der Gesellschaft“ schrieb, in einer Rede an die norwegischen Studenten, freilich mit etwas schönrednerischen Worten, angedeutet. In dieser Rede heißt es: „Was ist denn eigentlich Dichten? Mir gingen erst spät die Augen auf, daß Dichten im wesentlichen Sehen ist, aber wohl zu merken, so sehen, daß das Geschehne vom Empfangenden so angeeignet wird, wie es der Dichter sah. Also wird nur das Erlebte gesehen und empfangen. Und dieses Erlebte ist eben das Geheimnis an der Dichtung der neueren Zeit. Alles, was ich in den letzten zehn Jahren gedichtet, das habe ich geistig durchlebt. Aber kein Dichter erlebt etwas allein. Was er erlebt, das erleben seine zeitgenössischen Landsleute mit ihm. Und was ist es, das ich erlebt und was ich dann gedichtet habe? Das Gebiet ist groß. Teils habe ich geschrieben über das, was nur funkenweise und in meinen besten Stunden sich als etwas Großes und Schönes lebendig in mir gerührt hat. Ich habe das ergriffen, was sozusagen höher als mein tägliches Ich gestanden hat, und ich habe es dargestellt, um es außer mir und in mir selbst festzuhalten. Aber auch das Entgegengesetzte regte mich zum Dichten, das, was der in sich gekehrten Betrachtung als Schlacken und Bodensatz des eigenen Wesens zu Gesicht kommt. In diesem Falle ist mir

das Dichten wie ein Bad erschienen, aus dem ich mich reiner, gesunder und freier hervorgehen fühlte. Ja, meine Herren, niemand kann dichterisch etwas darstellen, wozu er nicht bis zu einem gewissen Grade oder zu gewissen Zeiten das Vorbild in sich selbst trägt. Und wo ist unter uns der Mann, der nicht zuweilen einen Gegensatz zwischen Wort und Handlung, zwischen Wille und Aufgabe, zwischen Leben und Lehre überhaupt in sich gefühlt und erkannt hat? Oder wer von uns ist wenigstens in einzelnen Fällen nicht egoistisch, sich selbst genug gewesen und hat nicht halb ahnend, halb in gutem Glauben dieses Verhalten vor anderen und vor sich selbst beschönigt?" . . .

So harmlos konnte noch der Ibsen von 1874 sprechen, zehn Jahre später hätte er sich weit entschiedener, krasser und mephistophelischer ausdrücken müssen. In den ersten seiner Gesellschaftsdramen blitzt noch hier und da ein Lichtschimmer auf; so morsch auch die Menschheit von heute ist, der Dichter hegt doch noch eine leise Hoffnung, daß sie in sich selbst den Entschluß zu einer Neuwerdung finden könnte, daß eine neue Erde möglich sei, ohne den Voraufgang einer Götterdämmerung, einer Vernichtungskatastrophe. In „Nora" ist der Zweifel bereits übermächtig geworden. Als Helmer fragt: „Nora, werde ich dir niemals wieder etwas anderes als ein Fremder sein?" erwidert ihm die scheidende Frau: „Ach, Theowald, dann müßte das Wunderbarste geschehen." — „Nenn' mir das Wunderbarste." — „Dann müßten wir beide, du und ich, uns so umwandeln, daß, — ach, Theowald, ich glaube an nichts Wunderbares mehr . . ." Noch aber ist die Stimmung nur elegisch, nicht verzweifelt. Für sich selbst hofft Nora noch auf ein neues Leben, wenigstens will sie den Versuch machen, sich „selbst zu erziehen", sich „Erfahrungen anzueignen" und aus der Marionette ein Mensch zu werden. Verzweiflung atmen dagegen die „Gespenster". Auch von dem jungen Geschlecht,

das im Banne der Alten aufgewachsen, ist nichts mehr zu erwarten; es rächen sich an ihm die Sünden der Väter und reißen es mit in den Abgrund hinab. Diese Stimmung steigert sich noch in der „Wildente"; hier hat der Dichter für den idealistischen Besserungswahn nur noch grimmigen Spott und Hohn. Die Lüge ist das Lebenselement der Menschheit; nimmt man ihr die Lebenslüge, so nimmt man ihr gleichzeitig das Glück. Es hat gar keinen Sinn, Wesen aus dem Sumpf erretten zu wollen, die nur in der Sumpfluft ihr Gedeihen finden. Das ist die Weisheit von Relling. Und Greger, der Optimist mit der idealen Forderung, hat schließlich keine andere Erwiderung als das hoffnunglose Wort: „Wenn Sie recht haben, so ist das Leben nicht wert gelebt zu werden." Relling behält aber recht.

* * *

Dieser Ibsen war es, der auf die deutsche Jugend den maßgebenden Einfluß gewann. Man mag es beklagen, aber es wäre eine Selbsttäuschung, es zu leugnen. Ein einziger Blick auf die deutsche Dramatik des letzten Jahrzehnts gibt die Überzeugung, daß unsere jüngeren Bühnendichter, soweit sie Bedeutung erlangten, künstlerisch und ideell nicht viel mehr erstrebten und erreichten, als die Anregungen, die von Ibsen ausgingen, durchzuführen und den Schacht, den er geöffnet, weiter auszuteufen. Ließen sich die einen mehr formell, in Sprache und Technik, von ihm bestimmen, so verfielen die andern rettungslos auch seiner Weltanschauung. Nur die Stärksten unter ihnen bewahrten oder erkämpften sich eine beschränkte Selbständigkeit, und diesem und jenem gelang es sogar, das Vorbild in einzelnen Zügen an Größe und Tiefe zu übertreffen. Aber dann blieben sie doch im Banne Ibsens; er bedeutet für

das Wort Drama der neuesten Zeit genau dasselbe, was Richard Wagner für die heutige Musik bedeutet. Zu den bezeichnendsten Erscheinungen gehört, daß von der Mitte der achtziger Jahre an das deutsche Drama fast ausnahmslos vom Vers zur Prosa übergeht. Mit der Gesellschaftsschilderung, die an Stelle der Ideendichtung trat, vertrug sich der Vers ebensowenig mehr, wie mit den derben Lebensbildern, die von jeher der Gegenstand der alltäglichen Bühnenposse waren. Es ging unserem Drama wie der holländischen Malerei im 16. und 17. Jahrhundert, als sie den idealen Stil mit dem naturalistischen vertauschte. Mit einer wahren Inbrunst eigneten sich unsere Jungen die Erklärung des Meisters an, daß die „versifizierte Form dem Untergang gewidmet" sei. „Die Kunstformen" — versicherte er — „sterben ja aus, ebensowohl wie die ungeheuren Tierformen der Urzeit ausstarben, als ihre Zeit war. Eine fünffüßige Jambentragödie ist schon heute eine ebenso seltsame Erscheinung, wie der Vogel Dodo, von welchem nur noch einige wenige Individuen auf einer afrikanischen Insel leben." Holz und Schlaf waren die ersten, welche die neue Ibsenprosa, die sich bemühte, die Alltagssprache des Lebens möglichst genau wiederzugeben, in die deutsche Literatur übertrugen. Sie gaben sich redlich Mühe, das Prinzip noch weiter auszubauen und mit philologischer Akribie eine Nachahmung der Wirklichkeitslaute zu erzielen, wie sie allerdings billiger und bequemer mit dem Phonographen zu erzielen ist. Gerhart Hauptmann folgte ihnen in diesem Bestreben; er ließ sich aber auch ideell von Ibsen aufs Stärkste bestimmen. Im „Sonnenaufgang" wird das Thema der „Gespenster" variiert, in den „Einsamen Menschen" finden sich zahlreiche Anklänge an „Nora", „Rosmersholm" und „Volksfeind", „Kollege Krampton" gemahnen in mehr als einem Zuge an die „Wildente". Mit der Zeit aber rang sich Hauptmann zu festerer Eigenart durch; die

„Weber“ sind nur noch formell von Ibsen beeinflußt, und „Hanneles Traum“ bahnt mit seinen romantischen Stimmungstönen und seinem innerlich deutschen Empfindungsgehalt eine Entwickelung an, die schließlich über Ibsen hinausführen muß. Ein bedeutsamer Versuch, freilich nur ein Versuch, den realistischen Stil auf das Geschichtsdrama zu übertragen, ist der „Florian Geyer“. Die Gesellschaftskritik Ibsens setzten Hermann Bahr, Otto Ernst, Hermann Sudermann und Ludwig Fulda fort, Stimmungselemente des norwegischen Meisters klingen stärker oder schwächer bei Max Dreyer, Max Halbe und Georg Hirschfeld wider. Ein wenig abseits halten sich Dichter wie Carlot Reuling und Cäsar Flaischlen, merkbar aber ist auch bei ihnen die Einwirkung des bezwingenden Vorbildes. Die launige, wenn auch scharfe Satire, die in den frühesten Gesellschaftsdramen Ibsens, in der „Komödie der Liebe“ und im „Bund der Jugend“ hervortritt, hat Otto Erich Hartleben fortgebildet, burschikoser, aber auch in gewissem Sinne geistig freier und überlegener als der Meister selbst. Ich könnte noch eine Reihe anderer Namen aufzählen, aber für den Zweck, den diese Zeilen verfolgen, genügt der Hinweis auf die Erscheinungen, die am kennzeichnendsten sind. Im übrigen ist der Einfluß, den Ibsen mittelbar ausgeübt hat, mindestens ebenso groß wie sein unmittelbarer. Eine gewisse Gegenwirkung ist ihm nur durch das Schaffen Anzengrubers erwachsen, dessen Bedeutung ich aber hier nicht darlegen kann.

* * *

Es ist für den Zeitbeobachter keine überraschende, aber doch bemerkenswerte Erscheinung, daß in weiten Kreisen derselbe Ibsen, der noch vor zehn Jahren verfemt war, heute gefeiert, oder doch ohne Erregung gewürdigt wird.

Der Dichter hat sich nicht geändert, also sollte man annehmen, daß die Gesellschaft inzwischen vorurteilsloser geworden sei, daß sie gelernt habe, die Kritik Ibsens als berechtigt anzuerkennen. Inwieweit das in der Tat der Fall ist, entzieht sich dem Urteil des einzelnen. Für wahrscheinlicher aber halte ich es, daß man sich einfach an Ibsen gewöhnt hat, daß man ihn bereits als eine geschichtliche Persönlichkeit nimmt, die von dem Für und Wider der Parteien nicht mehr getroffen wird. Und diese Beruhigung erleichtert ohne Zweifel nicht nur die Verständigung über den Wert dessen, was der Dichter geleistet, sondern auch über die Wege, die über Ibsen hinausführen. An mehreren Stellen habe ich bereits angedeutet, daß Ibsen, meinem Ermessen nach, eine große Aufgabe notwendig zu erfüllen hatte. Von der Bedeutung seiner Gesellschaftskritik will ich hier nicht reden, jeder wird sie würdigen, nach der Stellung, die er selbst zu den Zeitfragen einnimmt. Keine Frage aber kann es sein, daß unsere Literatur künstlerisch durch ihn an lebensvoller Erfassung der Wirklichkeit eben dasselbe gewonnen hat, was die niederländische Malerei — ich wies schon einmal darauf hin — gewann, als sie sich von der Akademik der Natur zuwandte. Wir können das um so rückhaltloser zugeben, als Ibsens Kunstrichtung ja keineswegs etwas ganz Neues darstellt, sondern sich in den Entwickelungsgang unserer Literatur zwanglos einordnen läßt. Wie er geistig die Bestrebungen des „jungen Deutschlands“ fortsetzt, so schließt er sich ästhetisch an Hebbel an, dessen „Maria Magdalena“ wie eine Vorhalle erscheint, die unmittelbar zu dem Bau der Ibsenschen Schöpfung überleitet. Aber unsere Dichtung kann bei dem Erreichten unmöglich stehen bleiben. Wie die Holländer mit Rembrandt und Ruisdael, ohne ihr inniges Verhältnis zur Natur aufzugeben, einen neuen ideellen Stil gewonnen, so muß auch unser Realismus sich mit neuem Phantasiegehalt, mit

neuen Farbenstimmungen durchsetzen, sich gleichsam idealistisch verklären. Ansätze dazu zeigen sich bereits heute. Der Vers, den Ibsen totgesagt hatte, lebt auch auf der Bühne lustig wieder fort. Und auch im Drama wagt die Phantasie, die über die nackte Wirklichkeitsgestaltung hinausstrebt, von neuem ihre Schwingen zu entfalten; man getraut sich wieder an Helden heran, die mit der Alltagselle nicht zu messen sind. Noch selbstverständlicher ist es, daß wir den Standpunkt der Kritik und Analyse, der Verhöhnung und Skepsis, über den Ibsen nicht hinauskommt, mit einem höheren vertauschen müssen. Ibsen hat es nicht weiter gebracht, als daß er hier und da sich zu einer Rede aufschwingt über das „dritte Reich", das „Reich der Freude", das da kommen muß, über den „Menschen der Zukunft", den Adelsmenschen, der ein „Leben in Freiheit, Schuldlosigkeit und Freude" lebt. Aber er hat nur reden können. Er hat nicht die Kraft gehabt, den neuen Menschen zu gestalten, ein Bild zu entrollen von dem freudigeren Leben, das er ersehnt. Er sieht eben nicht, daß ein solches Leben auch heute schon gelebt werden, daß es mit all' seiner Idealität doch auch heute schon als real erfaßt werden kann. In Bild und Gestalt aber, nicht im Reden bewährt sich der Künstler. Ibsens Kunst bleibt in der Negation stecken, es ist Zeit, ihr eine Kunst des Positiven entgegenzusetzen. In dieser Richtung liegen die Aufgaben der Zukunft.

Hans Hopfen.

Ein Gedenkwort.

(1904.)

Trüber Novembertag. Weißgraues Gewölk überlagert einförmig, fast lückenlos den Himmel. Immer wieder versucht es die Sonne, den Durchbruch zu erzwingen, immer wieder drängt ein Heerhaufe von Wolken sie zurück. Zur Totenklage just das rechte Wetter. Und die Natur tut recht daran, Trauer anzulegen. Sie gehört mit unter die Trauernden, — wenn Poeten sterben. Mit jedem Poeten, der da stirbt, scheidet einer ihrer Liebhaber, einer der verliebtesten Liebhaber. Wer liebt die Natur, die Wirklichkeit, das Leben so wie der Poet! Natur und Leben, für ihn sind sie ein und alles. Ihnen nachzugehen in alle ihre Verborgenheiten, sie zu belauschen, sie zu umfassen, das ist sein ganzes Trachten, sein ganzes Glück. Und seine Liebe ermattet nicht, ob sich auch die Scheue, Proteische, Tausendgestaltige in immer neuen Verwandlungen seiner Umarmung zu entziehen sucht.

So ein echter Poet, ein wahrhaftig Verliebter war Hans Hopfen. Die Natur war ihm eine hohe Herrin, das Leben aber eine berückende, übermütig tollende Dirne, die in einen beständigen Fasching hineinlockt den, der sie zu nehmen weiß. Freilich dann und wann tönen in das Schellengeklingel geheimnisvolle, schauererregende Klänge hinein. Aber man überlärmt sie und tanzt und jubiliert weiter. Dieses bunte, wirre, heiße Leben mit seinen Träumen und Narrheiten, mit seinen Innigkeiten und seinen Täuschungen, mit seinen Freuden und seinen Ängsten, — Hans Hopfen hat es im einen wie anderen wie nur je ein Poet geliebt. Und sicherlich ist er ungern schon jetzt von ihm geschieden. Trotzdem liegt es mir fern, um ihn

zu klagen. Klage mag denen ziemen, die ihm persönlich nahestanden. Persönliche Erinnerungen aber an ihn habe ich selbst nur wenige. Ich bin ihm einige Male in Gesellschaft begegnet. Und hatte meine Freude an der lebenssaftigen Erscheinung, an dieser echt bajuvarischen Natur, die freilich ins Vornehme, Salonmäßige gemildert war. Jedesmal fiel mir auf, daß er so prononciert Dialekt sprach. Ich konnte das Gefühl einer gewissen Absichtlichkeit nicht loswerden. Einmal hat Hopfen auch einen Brief an mich gerichtet. Komplimente standen nicht darin. Ich hatte ein Drama von ihm — es führte irgend einen Frauennamen als Titel — kritisch etwas scharf angefaßt! Und Hopfen gab daraufhin seiner Hochschätzung für die Kritik in ähnlicher Weise Ausdruck, wie sie Goethe mit dem liebevollen Wort: Schlagt ihn tot, den Hund! klassisch festgelegt hat. Aber durch den Ausfall wurde das Drama nicht besser; es war wirklich wenig echter Hopfengeist darin. Nur haben Dichter für die Schwächlinge unter ihren Kindern manchmal ein besonderes Faible. Von einem anderen Werke Hopfens schrieb ich mit freudiger Anteilnahme: „Die Geschichte ist in ihrer Art ein Meisterwerk . . . Ohne Frage hat sich Hopfens Schaffen zu sehr zersplittert, es hat sich in keinem großen Werke konzentriert. Aber darum ist und bleibt er doch unter unseren Erzählern einer der besten. Er beherrscht alle Gebiete als Meister; das einfach Realistische gelingt ihm ebensogut wie das bizarr Phantastische, seine frische Laune betätigt sich mit gleicher Wirkungskraft wie sein Hang für das Seltsame, Düstere, Grausige. Sicherlich verfällt er oft ins Barocke und Manierierte, aber das gehört zu seiner Eigenart; und das große Talent, das seinen eigenen Weg geht, mag er auch dann und wann in wirres Gestrüpp durch Öde und Finsternis führen, hat künstlerisch immer recht, während die brave Mittelmäßigkeit, die niemals nach rechts oder links von der großen Heer-

straße abweicht, ästhetisch immer unrecht hat.“ Diese Auslassung hat Hopfen nicht zu einem Briefe angeregt.

Nicht zu klagen gilt es, sondern zu verstehen. In jedem verkörpert sich ein Problem, das mehr oder weniger zu einer Lösung oder doch Aufhellung verlockt. Das Problem Hopfen besteht für mich in der Frage: Wie kommt es, daß ein Poet von so großen Anlagen nicht jene literarische Bedeutung erlangt hat, die jenen Anlagen entspricht? Nicht ich allein empfinde dieses Mißverhältnis. Fast alle, die über Hopfen geschrieben haben, mischen in ihre Anerkennung ein Element Enttäuschung. Was der junge Poet gleich mit seinen ersten Veröffentlichungen im Münchener Dichterbuch, mit Gedichten wie „Not“ und „Sendlinger Bauernschlacht“ versprach, das hat der reifende Poet nicht gehalten. Seine Romane bergen eine Fülle köstlicher Einzelheiten, die Anlage zeigt mehr als einmal einen Zug ins Große, aber in der Ausführung versickert das Große nur zu bald, und das Köstliche ist mit allerlei Trivialität durchsetzt. Wie mir scheint, hat sich Hopfen am Leben zersplittert. Dieses heutige Leben mit seinem Ansturm von Interessen, die die Aufmerksamkeit nach allen Seiten zerren, in jede Stille hineintoben, mit seinen maßlosen Genußverlockungen, mit seinem auf den Tag gerichteten Politik- und Zeitungstreiben, ist ganz im allgemeinen wenig dazu angetan, ästhetische Konzentration zu ermöglichen. Es gehört eine große Energie, die dieses Leben mehr flieht als sucht, dazu, all' die Hindernisse, die einer Vertiefung des Fühlens und Schaffens entgegenstehen, zu überwinden. Wenn der Dichter seine Aufgabe nur um ein Gran zu leicht nimmt, den Genußlockungen nur um eine Linie zu weit nachgibt, wird er unaufhaltsam in die Zerstreuung geraten und um des Augenblicksgewinns willen zu flüchtig, zu rasch, zu viel schaffen. War es nicht auch um Hopfen so bestellt? Das studentische Behagen, das immer wieder in seinen Werken

sich kundgibt, hat kaum etwas von dem Geiste, der die heutige Welt bemeistert. Infolgedessen hat es denn auch Hopfen zu keinem Einheitsgepräge, keiner geschlossenen literarischen Individualität, keinem großen, eigenen Stil gebracht. Er irrlichteriert zwischen Romantik und Realismus, zwischen Klassik und Moderne, Idealität und Blasiertheit, Glaube und Skepsis, Klarheit und Bizarrerie nicht gerade haltlos, aber doch immer schwankend, ungewiß umher. Er geht bald in der Richtung Goethe, Heyse, bald mit Scheffel, bald mit E. T. A. Hoffmann und Edgar Poe. Ebenso bedeutsam aber ist, daß er mit seiner Weltanschauung, seinem Fühlen und Empfinden, mit seiner Gesinnung in den Anschauungen und Bestrebungen der Zeit von 1870 bis 80 festgewachsen, nicht über sie hinausgekommen ist. Er ist nicht wie so mancher andere mit der Jugend jung geblieben, als Mensch vielleicht, aber nicht als Denkender und Schaffender. Zu der jungen Generation, zu dem neuen Fühlen und Glauben hat er kein rechtes Verhältnis gefunden.

So geht denn mit Hans Hopfen kein Dichter von uns, der als Bahnbrecher, als überragende Gesamtpersönlichkeit eine klaffende Lücke hinterläßt. Aber etwas Liebenswertes und Freudiges entschwindet mit ihm. Und schade wäre es, wenn das Unzureichende in seinem Schaffen alles Bezaubernde mit in die Vergessenheit zöge. Hoffentlich wird in einer Auswahl alles das erhalten, was noch mehr als ein Geschlecht anregen und erregen kann, im Fröhlichen wie im Ergreifenden und Sinnenden.

Otto Erich.

Ein Abschiedswort.

(1905.)

Am vorigen Sonntag saß ich am Schreibtisch und prüfte kritisch Otto Erich Hartlebens dramatisches Erstlingswerk „Angele“. Lebhaft stand mir der junge Otto Erich vor Augen, so lebendig, daß ich in der Nacht von ihm träumte. Einen wunderlichen Traum. Wir gingen zusammen mit noch einigen Freunden am Ufer eines Sees entlang — der Gardasee war's nicht, eher der Müggelsee. Plötzlich sahen wir vor uns im Sande ein feistes Ungetüm, das sich behaglich im Sonnenschein rekelte. Ähnlich wie eine Robbe sah es aus, nur weit ungestalter, molluskenhafter, schleimiger. Einer von uns sprang mit jähem Satz auf das liebe Tier zu und schlug mit dem Stock unbarmherzig auf die weiche Masse ein. Aber diese Masse schien ganz unempfindlich zu sein, gutmütig grinste das Ungetüm den Wütenden an. Da trat Otto Erich mit seinem gemütlichen Schritt hinzu und sagte pathetisch: Warum das Viehchen schlagen! Es ist doch so nett. Und er raffte allerlei Tang, Gezweig, Blumenwerk vom Boden auf und kränzte damit die Robbe, die immerfort freundlich grinste. Der Anblick wirkte so lächerlich, daß ich vor Lachen erwachte.... Am Sonntag darauf war das erste, was ich erfuhr: des Freundes Tod. In Maderno am Gardasee ist er entschlafen. Bis zuletzt hat er in der Sonne des Südens wandeln dürfen, er, das Sonnenkind. Für die meisten seiner Freunde war Otto Erich schon seit mehreren Jahren wie ein Verstorbener. Jener Otto Erich, der von Bacchus als Vize-Bacchus und olympischer Stellvertreter für Berlin eingesetzt war, der Heros behaglichen Daseinsgenusses, der sitzfesteste, unbeweglichste aller Zecher — der war schon seit Jahren

tot. Aber wir glaubten, ein neuer Phönix werde aus der Asche erstehen, ein Otto Erich der Arbeit, des Schaffens, der eine zweite Lebensperiode mit ganz neuem Inhalt erfüllen werde. Otto Erich war jedoch nicht der Mann, nach einem Programm sich einzurichten, am wenigsten nach einem Programm, das andere für ihn aufgestellt. Lieber machte er sich für immer auf und davon. Einsam ist er gestorben, er, der sonst so Gesellige. Noch am vorigen Sonntag schrieb ich für den „Tag": „Bedauerlich, daß Otto Erich den Weg dieser Komödie nicht weiter gegangen ist, daß ihm die Standeskonflikte ehrenwort- und duellbeflissener Leutnants und Studenten mit der Zeit wichtiger geworden sind, als die rein menschlichen Wirrungen und Kämpfe. Hoffentlich nicht auf immer." Und nun ist doch ein „auf immer" der Schluß, durch alle Hoffnungen hat der Tod seinen dicken Rotstiftstrich gemacht. Aber darüber zu klagen, das wäre nicht in Otto Erichs Sinne. Er hat wahrlich auch so schon genug geleistet, er hat das Leben reichlich ausgenutzt für sich und für uns. Das Erbe, das er hinterläßt, ist mehr wert als eroberte Reiche und eine Schatzkammer voll Gold. Dieses Erbe fröhlicher Stunden. Fröhliche Stunden der Erinnerung, fröhliche Stunden für alle, die in Zukunft seine Werke durchblättern werden. Und wo immer sein Andenken gefeiert wird, da soll es in Fröhlichkeit sein.

*

Ich bin kein Traumausleger von Beruf wie Josef, der Sohn Jakobs. Eben jetzt aber fällt mir ein, daß mein Traum vielleicht gar nicht so wunderlich, so „dumm" war, wie er im ersten Augenblick sich ausnimmt. Hätte ihn Pharao gehabt und er ließe mich vorfordern, den Traum auszulegen, so könnte ich ihm sagen: Verehrtester Herr, Sie träumen symbolistisch; das quabbelige Ungetüm ist die Philisterei, und Otto Erich hat ein fürtrefflich Mittel ent-

deckt, mit ihr fertig zu werden. Ein Antiphilister war Otto Erich; alles, was Philisterei ausdünstete, Philisterei mit der immer fertigen Moral, dem immer fertigen Aburteil, der immer bedächtigen Ängstlichkeit, Halbheit, Regelhaftigkeit, war ihm Greuel. Aber Otto Erich hatte nichts von einem Sankt Jürgen, es war nicht seine Art, heroisch mit der Lanze gegen den Drachen anzurennen. Lieber machte er sich mit heuchlerischer Zärtlichkeit an das Ungetüm heran und setzte ihm heimlich eine Narrenmütze auf. Das Törichte ins grotesk Lächerliche zu verwandeln, das war seine Kunst. Sein Humor hatte nichts Lautes, Lärmendes, nichts von Faschingsjauchzen und Faschingsübermut; er war durchaus aufs Stille, Feine gerichtet, auf Lächeln, nicht auf Lachen, aufs Behagliche, nicht aufs Starke und Große. Er hatte Anlage zu einem Boccaccio; zu einem Maupassant fehlte ihm der Erfindungs-Reichtum, zu einem Rabelais das Derbe, Freskohafte. Er war ein Feinarbeiter, ein Ziseleur, auf zierliche Miniaturarbeit erpicht; der große Stil und die großen Konzeptionen lagen ihm fern; er genoß sich selbst, sein eigenes Schaffen mit dem Behagen eines Feinschmeckers; jedes Wort, jeden Satz hat er ausgefeilt mit der zärtlichen Freude, mit der ein Weintrinker ein edles Glas Wein schlürft. Otto Erich war kein Arbeiter, weder im Weinberg des Herrn noch anderswo; kein Arbeiter, der im Schweiße seines Angesichts um das tägliche Brot sich müht. Alles, was er geschaffen, hat er in Nebenstunden ausgeführt; an den großen Konkurrenzen des Lebens beteiligte er sich nie als Berufsfahrer, sondern immer nur als Amateur. Er war aber auch stets ein weiser Genießender, der nur das eine ins Maßlose trieb — die Verlängerung der Nächte. Nur zu oft begann für ihn die Nacht um fünf Uhr nachmittags und dauerte bis zehn Uhr vormittags. Ich erinnere mich, daß ich einmal mit ihm in guter Gesellschaft die Nacht hindurch bis vier

Uhr morgens zusammen war. Als wir das gastliche Haus verlassen hatten, schleppte mich der große Zecher zunächst in eine „Bierkirche“ mit, die offenbar nur um Otto Erichs willen noch nicht geschlossen war. Von dort ging es weiter in drei Cafés; in jedem stand in irgend einem Winkel eine Flasche schwedischen Punsches für Otto Erich reserviert; er winkte, und sie wurde herangeholt. Mittlerweile war es acht Uhr geworden, und ich rüstete mich energisch zur Heimkehr. Traurig sagte Otto Erich: „Mein Gott, jetzt, wo man anfängt in Stimmung zu kommen, hörst du auf.“

*

Es sind ein- oder zweiundzwanzig Jahre her, daß ich Otto Erich zum ersten Mal sah. Karl Henckell hatte ihn an uns, meinen Bruder und mich, empfohlen. Er war damals noch Student und in Haltung und Benehmen der würdige Sproß eines alten Patrizierhauses. Literarisch schwärmte er für Platen, und die ersten Gedichte, die er uns überreichte, prunkten fast durchweg im antiken Odenmaß. Bald aber geriet er mit in die soziale Bewegung, und in unserem Friedrichshagener Kreis lernte er Hanna Jagert kennen, die moderne Maid, die er zur Heldin eines Dramas gemacht hat. Fast alles, was er geschaffen, beruht auf Selbsterlebtem. So stieß ihm auch selbst — auf meiner Hochzeit — das kleine Abenteuer zu, daß er in seinem letzten Stück „Im grünen Baum zur Nachtigall“ verarbeitet hat. In die soziale Bewegung trieb ihn vor allem die Opposition zu seiner Familie, die alles aufbot, ihn auf der ebenen Bahn des unbedingt Korrekten zu erhalten. Otto Erich verstand es stets, zur rechten Zeit ein wenig nachzugeben, so daß die Konflikte nie ins Tragische gerieten. Immerhin sind auch auf seinen Weg — so sehr er ein Sonnen- und Sonntagskind war — dunkle Schatten gefallen. Und wer recht zusieht, merkt das zarte Gewölk

von Melancholie, das über seinem Humor zuweilen schwebt. Für Psychologen, die sich mit der Zweiseelen-Theorie beschäftigen, wäre Otto Erich ein geeignetes Studienobjekt gewesen. Die eine Person, die in ihm steckte, gehörte zur Gattung des ewigen Studenten, für den der Zechtisch den Mittelpunkt des Weltalls bildet und die Zechgesellschaft das wahre auserwählte Volk. Als schaffender Künstler hat diese Person jene Reihe feuchtfröhlicher Geschichten in die Welt gesetzt, jener köstlichen Satiren, die stilistisch aufs zierlichste mit der Kunst eines Cellini ausgearbeitet und von einer milden Ironie bis in alle Verzweigungen hinein getränkt sind. Sie wecken jenes milde Lächeln, wie der gereifte Erdenmensch es liebt. Nie ist die Moral der Bourgeoisie, die Beschränktheit des Philistertums mit so zärtlicher Bosheit persifliert worden, als in den „Geschichten vom abgerissenen Knopf", „Wie der Kleine zum Teufel wurde", „Vom gastfreien Pastor", in den Komödien „Angele" und „Erziehung zur Ehe". Hartlebens zweite Person trägt ein sinnendes, oft melancholisches Gesicht zur Schau, sie hat ihre idealen Regungen und nimmt in Mitleid und Eifer teil an dem geistigen und sozialen Ringen der Zeit; zuweilen zeigt sie auch eine sanfte Schwäche für Mystik nnd Romantik. Diesem Hartleben Nr. 2 verdanken wir einige Dutzend sinnvoller, stimmungsfeiner, nachdenklicher Gedichte, ein paar Dramen sozialen Gepräges und die Auslese aus dem Angelus Silesius. Beide Personen stehen sich jedoch keineswegs feindlich gegenüber, sie halten im allgemeinen gute Kameradschaft, und Nr. 1 sorgt dafür, daß die ideale Regung nie ein gesittetes Maß überschreitet, Nr. 2, daß die Scherzweise stets in gewissen Grenzen bleibt. An mehr als einem Werk, so am „Rosenmontag", haben sich Otto und Erich in gleichem Maße beteiligt.

Fahr' wohl, Otto Erich, fahr' wohl!

Du hast das Leben ausgekostet wie einen heiteren

Maientag, wie ein Glas feinen Weins. Du hast es geliebt mit der Inbrunst eines Bräutigams, und es hat dich zärtlich wieder geliebt, so wenig Jahre es dir auch vergönnt hat. Es sind nicht immer die Lieblinge des Lebens, die es zu neunzig Jahren bringen. Dein Leben war wie die Indienfahrt des großen Dionysos. Weinumkränzt bist du durch die Lande gezogen, den Becher in der Hand; und wo du anhieltest, reichtest du aus vollen Schalen der Freude Blumen und Früchte an alle, die dich umringten! Wohin du kamst, erklang dir das jauchzende Jakohe! Jakohe! Bitter werden wir alle dich vermissen. Die meisten Künstler und Poeten sind so leicht zu ersetzen, wenn sie von uns geschieden sind. Nur der Humor ist eine allzu große Seltenheit. Sie sind alle so ernst, so würdig, so erhaben, unsere Künstler und Dichtersleut. Wer ersetzt uns deinen Humor, Otto Erich? Vermissen werden wir dich überall, vergessen nie. Fahr' wohl, du Vielgeliebter!

Kulturhistorisches.

Ein rätselhaftes Volk.

(1904.)

I

Ringsum blaues Meer und blauer Himmel. Von der Sonne des Südens erglüht die zitternde Luft. Und doch blitzt drüben ein weißer Schimmer auf, der Schimmer ewigen Schnees. Dann und wann überschattet ihn eine zarte Wolke von Rauch. Der Pik von Teyde auf Teneriffa ist's, der die Schneekrone trägt, aus seinem Schwefelkrater, der Solfatara, steigt die Rauchwolke auf. Noch sind wir weit vom Lande, schon aber reckt sich deutlich der gewaltige Bergriese empor, ein Sproß der Urzeit, lockend und schreckend, grüßend und drohend zugleich ... Das Schiff fährt in den Hafen. Und so bald wir den Fuß ans Ufer setzen, gibt es nichts Schreckendes mehr, nur noch Lockendes. Die Zaubergärten der Armida tun sich auf, das Paradies der goldenen Zeit, hier blüht es noch in Licht und Duft und Farbenrausch. Ein Frühling ohne Ende und ein Blühen und Leuchten, Singen und Duften ohne Ende. Überall Rosen, scharlachrotes Korallengesträuch, Jasmin und Aloe mit purpurrotem Blütenschaft. Der Strand ist überwuchert mit Mittagsblumen, deren kristallene Blätter wie von Eis-tropfen blitzen. Über Zuckerrohrfeldern wiegen sich Dattel-

und Kokospalmen, von dem matten Silbergrau der Oliven hebt sich schimmernd das helle Grün der Bananen ab; an den Abhängen locken dunkle Lorbeerhaine und Wälder von baumhoher Erika in ihre Kühlung. Alle Zonen haben ihre Vertreter geschickt, dem eingeborenen Herrscher, dem Drachenbaum zu huldigen.

Ein Paradies, geschaffen für Menschen, die wie Götter sind. Aber wo Spanier hausen, kommen nur Götzen, keine Götter auf. Auch auf den Kanarien hat es spanische Mißwirtschaft fertig gebracht, daß die Mehrzahl der Bewohner nicht viel besser als das Tier auf dem Felde lebt.

Es gibt Forscher, die in den Kanarien einen Rest der Atlantis sehen, von der Platon im „Kritias" und „Timäos" erzählt. So gut wie sicher ist es, daß sie bereits den Karthagern bekannt waren. Für die Römer waren sie ein Land der Sehnsucht, ihre Dichter feierten sie als die seligen Inseln, die insulae fortunatae; aber bei Plinius findet sich auch schon der Name Canaria. Im Mittelalter wurden sie öfters von Seefahrern angelaufen, die von den Kanarien das Drachenblut, den roten, verdickten Saft vom Drachenbaume, holten; man schrieb diesem Saft allerlei wunderbare Heilkräfte zu. Die Berichte, welche die Schiffer nach Europa brachten, die von der Schönheit und dem Reichtum der Inseln nur die Wahrheit zu erzählen brauchten, um verführerisch zu wirken, erregten schon frühzeitig in Spaniern und Portugiesen Eroberungsgelüste. Immer wieder aber zerschlugen sich die Unternehmungen, die eine Besitznahme der neuen Atlantis bezweckten, bis endlich um das Jahr 1400 herum ein normannischer Baron, Johann von Bethencourt, getrieben von dem Wunsche, sich ein eigenes Königreich zu gründen, seine ganze Kraft an die Eroberung setzte. Er sammelte Kastilianer und Franzosen und landete, als ein neuer Wikinger, im Jahre 1402 auf der östlichen der Kanarien, auf Lanzarote. So leicht aber, wie

er gehofft, ging die Besitznahme nicht vonstatten. Die eingeborene Bevölkerung, die sich selbst mit einem Namen bezeichnete, der etwa Guandschen lautete, leistete erbitterten Widerstand. Erst nach unsäglichen Mühen gelang es den Normannen Lanzarote und späterhin auch die Inseln Ferro und Fuerteventura zu erobern. In den Kämpfen mußte die Hilfe der Spanier das Beste tun, und so blieb dem wackeren Bethencourt nichts anderes übrig, als sein kanarisches Fürstentum von der kastilischen Krone zu Lehen zu nehmen. Die Bevölkerung, soviel man davon nicht in die Sklaverei verkaufte, wurde getauft und auf ihren Ländereien europäisches und maurisches Volk angesiedelt. Nun dauerte es aber beinahe noch hundert Jahre, ehe man sich der anderen vier Inseln in wütenden Kämpfen bemächtigen konnte. Franz von Löher, der die Geschichte der Eroberung geschrieben hat, sagt von dem Volk der Guandschen: Es war stark, tapfer und gewandt wie kein anderes, kräftig gebaut und voll Geist und Leben. Ein natürlicher Frohsinn sowie Treue und Redlichkeit schienen ihm angeboren. In seinem ganzen Wesen war etwas Edles und Gebildetes, und die normannischen Barone wie die vornehmsten Spanier und Spanierinnen, die sich entsetzt hätten, Mauren und Araber zu heiraten, fanden kein Bedenken darin, mit den Männern und Frauen der Guandschen in Ehebündnisse zu treten. Zwei Charakterzüge aber wurden der alten Kanarier Verderben. Sie waren die Arglosigkeit und Gutmütigkeit selbst; hundert Mal betrogen, vertrauten sie immer aufs neue. Noch ärger jedoch spielte ihnen ihr Individualismus mit, ihre Abneigung gegen ein gemeinsames Handeln, gegen den Zusammenschluß unter einem Oberhaupte. Unbesieglich war der Eigensinn von Mann und Stamm. Die Natur des Landes, welches aus Bergen und tief eingesenkten Tälern und Schluchten besteht, die ringsum von Riffen und vulkanischer Wüstenei umgeben sind, be-

günstigte die Zerklüftung des Volkes. Trotzdem aber widerstanden die Guandschen mit ihren einfachen Waffen ein Jahrhundert allen Angriffen. Ihre angeborene Tapferkeit und Klugheit besiegte die Vorteile, welche ihren Feinden Reiterei und Kanonen und die Taktik geschulter Heere brachten. Erst im fünften Jahre eines mörderischen Kampfes gelingt es den Franzosen und Spaniern, die beiden Afrika nächsten Inseln nebst dem kleinen Ferro zu unterwerfen. Behaupten aber können sie sich nur, indem sie planmäßig die Ortschaften entvölkern; die nächsten fünfzig Jahre wagt man an die Eroberung der drei Hauptinseln, wo die Kraft des Volkes wohnte, noch gar nicht zu denken. Nur der eine oder andere feste Punkt soll gewonnen werden. Vergebens: die Guandschen schlagen jeden Angriff zurück. Taten geschehen, denen nur ein Homer gefehlt hat, um ihre Vollbringer den großen Freiheitshelden der Menschheit zuzuzählen. Schließlich fällt den Spaniern, die Bethencourts Nachfolgern das „Besitzrecht" abgekauft haben, die kleine Insel Gomera in die Hände, welche wie ein einziger Felsberg neben Teneriffa steht und ein paar Stunden von da entfernt ist. Aber umsonst bieten sie jetzt ein Jahr nach dem anderen ihre Macht und Tücke und Grausamkeit auf, sich auf den andern Inseln festzusetzen. Noch weniger als die Spanier vermögen die Portugiesen, die dem Nachbarvolk den fetten Bissen noch im letzten Augenblick wegzuschnappen versuchen, auszurichten. Dann schicken die Spanier größere Heere: von 1470 bis 1483 wütet der Krieg auf Gran Canaria, bis hier nach heldenmütigstem Kampf das Volk gebrochen ist. Im Jahre 1491 wird Palma erobert und jetzt von allen Inseln mit gesamter Macht der Angriff auf Teneriffa vorbereitet. Endlich im April 1493 geschieht die Landung, aber der Widerstand der Tapferen ist nicht zu bezwingen. Wiederholt verzweifeln die Spanier und verlassen die Insel wieder. Zuletzt kommen ihnen zu Hilfe

Pest und Hunger, welche die Eingeborenen dahinraffen, die Folgen übermenschlicher Anstrengungen. Im September 1496 unterwerfen sich die letzten freien Fürsten.

Im Beginn, Verlauf und Schluß sind alle diese Eroberungskriege gegen die Guandschen, wie Löher bemerkt, ganz ähnlich den Sachsenkriegen Karls des Großen, ähnlich auch in den Zwischenfällen. Der Kampf tobt stets nur auf einer Insel allein, und auch hier haben die Spanier immer bloß mit einem Teile des Volkes, das in der Nähe wohnt, zu tun. Dringen sie weiter vor, so steht gewöhnlich ein großer Häuptling auf, dessen glühendes Reden und Drängen mehrere Stämme zusammenbringt. Dann werden die Eroberer auf allen Punkten geschlagen. Bei Nachlassen der Volkserhebung dringen sie aus ihren festen Orten an der Küste wieder vor und rächen sich mörderisch. Dann wüten Eigensinn und Zwietracht unter den Guandschen. Ein Teil läßt sich mit den Spaniern ein und hört auf ihre schmeichelnden Anerbietungen: sie sollen durchaus ebenbürtige Verbündete sein, bloß Untertanen des gemeinsamen Königs. Es entspinnen sich Verhandlungen mit ehrgeizigen Häuptlingen und Liebeshändel mit den Töchtern des Landes, von deren Schönheit und Anmut jeder Europäer entzückt war. Irgend eine Treulosigkeit reißt plötzlich wieder einen Teil der freien Männer zum ungestümen Aufstande fort: grimmig fallen ihre Schläge. Besiegt werden schließlich auf allen Inseln die Guandschen nur durch ihr eigenes Volk, indem einzelne Stämme und Fürsten gemeinsame Sache mit dem Eroberer machen, wiederholt ihn vom Untergang retten und durch ihre Treue, Kraft und Landeskenntnis den Ausschlag geben. Ist alles verloren, so flüchten die Kühnsten in unzugängliche Berge und Waldungen, führen dort das Leben von Verbannten und werden jahrelang wie Wild gehetzt, bis die Tapfersten im Hunger und Elend verenden.

Als Gomera beinahe fünfzig Jahre lang von den Spaniern beherrscht war, wollte sich noch immer der Freiheitssinn seiner Bewohner nicht zur Ruhe geben. Scharen von Gesetzlosen horsteten wie die Adler auf unzugänglichem Gebirg und trugen Schrecken in die spanischen Ansiedlungen. Durch gewalttätiges Wesen machte sich besonders verhaßt der Fürst der Insel Hernandez Perraza, den die Spanier ob seiner Kühnheit, Stärke und Stattlichkeit ihren Cid nannten. Als er im Jahre 1488 auf seiner Burg berannt wurde, kam ihm Vera, der Eroberer von Gran Canaria, zu Hilfe, vertrieb und verfolgte die Guandschen, erschlug, was sich greifen ließ, und schleppte zuletzt zweihundert Männer und Weiber in die Sklaverei. In allen Dörfern auf Gomera schrie das Volk nach Rache. Auf einem wogenumschäumten Fels im Meer kamen Verschworene heimlich zusammen und beredeten das Werk der Befreiung. Hernandez wollte die schöne Guandschin Ibella verführen; sie mußte ihm ein Stelldichein geben, und an einem dunklen Herbsttage ritt er, von drei Pagen begleitet, zu einer Grotte, wo er die Geliebte traf. Angeführt von ihrem Vetter Hantacuperohe, umzingelten Guandschen die Grotte, überfielen die Pagen, und als der Cid mit Schild und Schwert hervorstürzte, traf ihn der Speer von Ibellas Vetter, der sich über dem Eingang aufgestellt hatte, ins Genick, daß er tot niederfiel. Hernandez' Witwe, Beatrix von Bobadilla, flüchtete mit den Treugebliebenen ins Kastell; der erste Ansturm wurde abgeschlagen. Hantacuperohe fiel selbst im Gefecht. Zum zweiten Mal segelte Vera heran. Die Guandschen zogen sich in ihre Verhaue auf dem Berge Weratwuhe zurück. Der Spanier verkündete Waffenstillstand und verhieß allen, die zu des Cid Begräbnis kommen würden, feierlich Frieden und Verzeihung. Vertrauensvoll kam eine Menge Volks zur Kirche. Aber während des Gottesdienstes schlossen sich die Türen, Soldaten drangen

auf die Menge ein, ergriffen und fesselten die Vornehmsten und trieben die übrigen in den Burghof. Zu derselben Zeit war Vera mit vierhundert Soldaten aufgebrochen, erstürmte das Guandschenlager im Gebirge und trieb, was sich von der Bevölkerung erreichen ließ, zusammen vor sich her in den Burghof. Dann gingen die Henker ans Werk. Die Hauptschuldigen wurden über die Straßen geschleift, gehängt, oder Arme und Beine ihnen abgehauen; alles, was in der Landschaft Anega wohnte und mehr als fünfzehn Jahr alt war, wurde erschlagen, fast das ganze Volk der Umgegend auf die Schiffe gebracht und in die Sklaverei verkauft.

Gomera war entvölkert, seine Beherrscher hatten fortan Ruhe. Auf den anderen Inseln brach den Rest des Nationalgeistes und der Freiheitstriebe unter den Guandschen — die Inquisition. So stolz und aufrecht dieser Geist der Unabhängigkeit stand, so tückisch und grausam vereinigte die spanische Inquisition all' ihre fürchterlichen Mittel, um ihn gründlich auszurotten. In der Knechtschaft aber vermochte der Guandsche nicht zu leben; das Volk, dem selbst seine Feinde das Lob erteilten: „Barbaren voll schlichten Adels und natürlicher Tugenden", starb aus bis auf den letzten Mann. Sein Blut fließt aber noch in dem heutigen kanarischen Bauer, dem auf den ersten Blick anzusehen ist, daß er nicht wie der kanarische Adel rein spanischen Ursprungs ist.

II

Das Volk aber, das den Spaniern länger zu schaffen machte als die Reiche der Inka und Azteken, hat nicht erst durch seine Kämpfe und sein Sterben Teilnahme und Aufmerksamkeit erregt: es war schon den frühesten Besuchern der

Kanarischen Inseln ein ethnographisches Rätsel. Waren die Guandschen Abkömmlinge der Phönizier, der Ägypter, der Numidier, der Iberer, der Juden? Waren sie Nachkommen der Atlantier, die einst, wie Plato berichtet, den großen Inselkontinent Atlantis bewohnten, dessen größter Teil in einer furchtbaren Sturmnacht plötzlich in den Wogen versank? Jede dieser Annahmen hat ihre Verteidiger gefunden. Der Schotte Glas, welcher zuerst die Sprache der Guandschen untersuchte, entschied sich dahin, daß sie auf Teneriffa peruanisch und auf den anderen Kanarischen Inseln berberisch gesprochen hätten. Ein deutscher Forscher, namens Vater, hat sogar gefunden, daß in der Guandschen-Sprache sich Ähnlichkeiten mit der Mundart der Huronen, Peruaner und Mandengo-Neger befänden. Seit Ritter aber, der Großmeister der Geographie, dafür eingetreten ist, daß die Guandschen Berber gewesen seien, hat diese Hypothese über alle anderen den Sieg davongetragen. Schon deshalb, weil sie die nächstliegende ist. Berber bewohnen ja den ganzen Teil Afrikas, der den Kanarien gegenüber liegt. Und daß in der Sprache der Guandschen berberische Elemente vorhanden sind, ist unleugbar. Immerhin hat die Ansicht viel Bedenkliches, und daher durfte Franz von Löher, der vor einem Jahrzehnt verstorbene Historiker, es wagen, doch noch mit einer neuen, der eigenartigsten Hypothese hervorzutreten. Löher besuchte anfangs der 70er Jahre die Kanarischen Inseln. Als er auf seinen Streifzügen durch Teneriffa die Landbevölkerung näher kennen lernte, berührte es ihn seltsam, daß der kanarische Bauer in Gesichts- und Körperbildung, in Wesen und Sitte so wenig Spanisches habe. Seine ganze Art schien eher niedersächsisch zu sein, niedersächsisch selbst die Bauart und Einrichtung der Häuser. Ähnliche Beobachtungen hatten schon früher Gelehrte gemacht. So sagt der spanische Historiker Bernaldez, der um 1513 schrieb, die Guandschen

hätten „costumbres como alimañas“, und der Franzose Berthelot, der jahrelang auf den Kanarien wohnte, versicherte, daß er mit Leichtigkeit den kanarischen Bauern schon an seinem Äußeren vom Spanier und Romanen unterscheiden könnte. Niemals aber war ein Forscher bisher auf den Gedanken gekommen, die Guandschen könnten ein germanischer Volksstamm gewesen sein. Und doch drängte sich Löher dieser Gedanke, je mehr er sich in die Geschichte der Kanarier vertiefte, mit immer stärkerer Entschiedenheit auf. Und bald glaubte er sogar das germanische Volk bestimmen zu können, von dem die Guandschen einen Zweig gebildet. In dem Namen, den sich die kanarische Bevölkerung selbst beilegte, fand er die Andeutung. Ohne Zweifel haben sich die Kanarier nicht geradezu Guandschen genannt; mit dem „gu“ pflegen die Spanier vielfach das „W“ anderer Sprachen wiederzugeben; so haben sie aus unserem „Weh“ guay, aus unserem „Wehre“ guerra gemacht. Löher vermutet daher, daß sich die Kanarier in ihrer eigenen Sprache wands oder wandsch genannt hätten, ein Name, der sofort die Erinnerung an die germanischen Waddals (Vandalen) weckte.

Wie sollte aber dieser vielverleumdete Stamm, ein Zweig des Gotenvolkes, nach den Kanarischen Inseln gekommen sein? Die Antwort ergab sich ohne sonderliche Schwierigkeit. Im Jahre 429 fuhren die Vandalen unter ihrem Heldenkönig Geiserich nach Nordafrika hinüber und eroberten in kurzer Zeit das ganze Mauretanien. Ihr Reich aber hatte nur hundertjährigen Bestand. In den Schlachten bei Karthago und Trikameron erlag das Volk, dessen Edle verweichlicht waren, dem oströmischen Feldherrn Belisar; ein großer Teil der wehrfähigen Männer wurde ins kaiserliche Heer gesteckt oder nach Kleinasien übergeführt. Daß aber das ganze Volk ausgerottet oder weggeschwemmt worden sei, widerlegt Löher mit annehmbaren

Gründen. Er nimmt an, daß sich ein starker Rest des Volkes nach Marokko gewandt und dort eine Zeitlang gelebt habe, zum Teil in enger Berührung mit den Berbern, zum Teil im Kampfe mit ihnen. Durch das wachsende Vordringen der Berber wurden die Vandalen mehr und mehr dem Meere zugedrängt und schließlich zur Übersiedelung auf die Kanarien gezwungen. Hier fanden sie wahrscheinlich eine barbarische Urbevölkerung vor, mit der sie sich vermischten, ohne jedoch von ihrer Volksart wesentliche Stücke aufzugeben. Daß diese Volksart bis zur Vernichtung der Wandschen eine echt germanische geblieben ist, dafür versuchte Löher einen bis ins kleinste gehenden Beweis zu erbringen. Die Gründe, die er anführt und die er bereits 1876 in seinem Buche „Nach den glücklichen Inseln“ kurz skizziert hat, eingehender aber in dem Kanarienbuch erörtert, das erst aus Löhers Nachlaß veröffentlicht worden ist, diese Gründe sind, jeder für sich, wie Löher selbst zugibt, nicht überzeugend; aber er meint, daß sie in ihrer Gesamtheit doch einen starken Wahrscheinlichkeitsbeweis ergäben.

Auf germanischen Ursprung deutet in erster Reihe die leibliche Eigenart der Wandschen hin. Alle Berichterstatter, die über die alten Kanarier geschrieben haben, stimmen darin überein, daß die Wandschen ein sehr schönes Volk gewesen, von kräftigem Wuchs und Mittelgröße oder darüber, begabt mit Schwungkraft der Glieder und offener Gebärde. Vorherrschend trugen sie „langes, blondes Haar, fast bis zur Hälfte, so starken Wuchses, daß sie sich damit fast bedecken konnten“. Das Haar war schlicht herabhängend, weder kraus noch büschelförmig, der Bartwuchs voll und stark. Zur Blondheit des Bartes stimmte das Blau oder Hellgrau der Augen sowie die Hautfarbe, die im allgemeinen weiß-rötlich war. Die Schädel der Wandschen sind, nach den Messungen von Welcker, den burgundischen

und lettischen gleich und den schwedischen und holländischen am nächsten; sie übertreffen durch Geräumigkeit der Höhle, durch höhere und breitere Stirnbildung sehr merklich den Schädeltypus der Araber und Berber. Der Leibesstärke der Wandschen entsprach ihre geistige Begabung, durch die sie die Spanier ebenso wie durch ihre edle Haltung, Großmut und Tapferkeit in Erstaunen setzten. Gleich nach dem ersten Treffen mit den fremden Eindringlingen wußten sie, was zu tun sei: sie änderten ihre Kampfart, teilten sich in Haufen, die von mehreren Seiten zugleich angriffen, und wählten das Schlachtfeld dort, wo des Feindes Taktik durch Felsen und Schluchten zerrissen wurde und Reiterei ihnen selbst am wenigsten Schaden brachte. Sobald sie die Schärfe und Handlichkeit der europäischen Waffen kennen gelernt, richteten sie ihre Anstrengungen darauf, sie zu erobern, und, einmal im Besitz, wußten sie die fremde Waffe trefflich zu gebrauchen. Sie besserten aber auch nach deren Vorbild ihre eigenen Waffen und nahmen von dem Feinde den Gebrauch der Schilde sowie der Pfeile und Bogen an. Auf den Kanarischen Inseln, wo es keine wilden Tiere zu jagen gab, waren diese Geschosse unbekannt gewesen; bald aber übertrafen die Wandschen in deren Gebrauch ihre Bedränger. Bemerkenswert war der Wandschen musikalischer Sinn. Nicht nur, daß sie sehr gern und wohltönend sangen und mit Händen und Füßen den Takt dazu schlugen, daß sie sehr liederreich und gewohnt waren, auf alles einen Sangvers zu machen, sondern auch fremde Musik machte auf sie den stärksten Eindruck. Bethencourt wollte sich einst zeigen in seiner Pracht. Er landete auf Lanzarote und Kanaria mit allen seinen Leuten in funkelndem Staat und mit flatternden Fahnen, und was nur an Harfen und Trompeten, an Flöten und Geigen an Bord war, und wer nur irgend es verstand: alles mußte aufspielen. Da waren die Wandschen außer sich, die Musik gefiel ihnen

„ganz schrecklich“. Sie liefen ans Ufer und schrieen Lebehoch und waren so fröhlich, daß sie in die Höhe sprangen und sich vor Freude untereinander stießen und um den Hals fielen. Zwei ihrer Könige aber, die bei dem normannischen Baron tafelten, vergaßen, als die Minstrels spielten, Essen und Trinken vor Vergnügen.

Von treffenden Antworten, welche die Wandschen zu geben wußten, erzählen die Berichte öfters. Der berühmte Krieger Maninidra pflegte, wenn er zur Schlacht ging, vor Kampfwut am ganzen Leibe zu zittern. Als ein Spanier ihn einst um die Ursache fragte, war die Antwort: „Soll das Fleisch nicht zittern und schrecken vor den furchtbaren Gefahren, in welche das Herz sich vorsetzt, es hineinzustürzen?“ Ein Edler namens Adargoma — den Namen erklärt Löher aus Adal und goma (gotisch gleich Mann oder Held) — war in einer Schlacht nach verzweifeltem Kampf schwer verwundet worden. Er erholte sich aber wieder, und da die Spanier ihn freundlich pflegten, lernte er ihre Sprache und wurde Christ. Nun sandten sie ihn nach Spanien, und der Ruhm, daß niemand im Ringen sein Meister werde, ging durch das ganze Land. Das ärgerte einen Bauer in der Mancha, der im Ringspiel berühmt war, und als er immer von dem Kanarier sprechen hörte, machte er sich auf nach Sevilla, wo er ihn im Hause des Erzbischofs antraf. Da forderte er ihn sogleich heraus. Adargoma nahm an, und es sammelten sich begierig die Zuschauer. Der Kanarier sagte: „Bruder, da wir nun ringen wollen, müssen wir erst eins trinken.“ Dann nahm er ein Glas Wein in die Hand und sagte: „Könnt Ihr es dahin bringen mit Euren beiden Händen, daß ich dieses Glas Wein nicht zum Munde führe und trinke, oder daß ich nur einen Tropfen verschütte, dann müssen wir jedenfalls miteinander kämpfen. Wenn Ihr's nicht könnt, wollt' ich Euch raten heimzugehen.“ Ruhig trank Adargoma sein

Glas aus, alles Ziehen und Stoßen und Ringen des Bauern störte ihn nicht. Dieser erkannte, was der Wandsche für eiserne Muskeln habe, und stahl sich eilends vom Platze.

III

Für die Mannhaftigkeit und den Freiheitsstolz der Wandschen bildet der Bericht über ihre Kämpfe mit den Franzosen und Spaniern ein einziges beredtes Zeugnis. Aber auch für ihre partikularistischen Neigungen und ihre echt germanische Abneigung, in der Politik dem „kalten Verstande" den gebührenden Platz einzuräumen. Ihre Vertrauensseligkeit und Gutmütigkeit wird geradezu ihr Verhängnis, und wenn flammender Ehrgeiz sie hinreißt, sind sie imstande, die ärgsten Torheiten zu begehen. Folgendes Geschichtchen ist bezeichnend dafür. Waneben, Ceytafa waren zwei berühmte Ringer. Bei einem großen Volksfeste forderten sie sich heraus und rangen miteinander. Lange dauerte der Kampf, und keiner konnte des anderen mächtig werden, bis man sie trennte, damit sie Atem schöpften. Als sie nun wieder aufeinander los wollten, bemerkte Waneben, daß sein Gegner noch nicht geschwächt sei, während er selbst sich außerstande fühlte, siegreich den zweiten Gang zu bestehen, da rief er ihm zu: „Seid Ihr Manns genug, zu tun, was ich tue?" „Ja!" schallte es zurück. Flugs rannte Waneben auf die Spitze des Felsens und stürzte sich kopfüber hinab, und der andere bedachte sich nicht lange, sondern rannte ihm nach und stürzte sich ebenfalls hinab in den Tod. Daß aber in dieser „Torheit" auch ein Zug männlicher Todesverachtung steckt, ein Zug jener germanischen Anschauung, daß höher als das Leben die Ehre zu schätzen ist, darf nicht übersehen werden.

Ebenso anheimelnd, ja, ganz besonders deutsch berührt

die Verehrung, welche die Frau bei den Wandschen genoß, die Stellung, welche das weibliche Geschlecht einnahm. Sie nahmen teil an allen Festen und Aufzügen und zogen des öfteren mit in den Kampf hinaus, die Männer anspornend und unterstützend, die Verwundeten pflegend. Wehe dem Frevler, der sie nur durch ein Wort, eine Gebärde beleidigt hätte! Gleich unseren Altvordern hatten die Wandschen den frommen Glauben, daß eine reine weibliche Seele ins Verhüllte und Dunkle schaue und die Wirrnisse löse. Öfter treten bei ihnen bedeutende Frauen auf als Prophetinnen, ordnen das Staatswesen, schlichten Streitigkeiten und rufen zum Kampf für die alte Freiheit. So erzählt der Spanier Galindo wörtlich von Kanaria: „Im Geldar-Gau, dem fruchtbarsten der Insel, lebte eine jungfräuliche Herrin, Antidamana genannt (ein Name, den Löher aus dem gotischen andeis, enti — Ende und daman, damjan — urteilen, also das Endurteilende erklärt), von großem Wert und Verdienst, welche bei den Eingeborenen in hoher Achtung stand. Sie hatten solch eine Meinung von ihrem Urteil und Verstand, daß sie häufig sich an sie wandten, ihre Streitigkeiten zu entscheiden, und niemals gegen ihre Erkenntnisse Einspruch erhoben. Denn sie wollte es nicht dulden, daß die Partei, welche den Prozeß verlor, eher wegging, als bis sie sie von der Gerechtigkeit des Urteils überzeugt hatte. Und dies mißlang ihr auch selten bei der Gewalt ihrer Beredsamkeit und der hohen Achtung, welche sie für Recht und Billigkeit hatte. Nach einigen Jahren dachten, ärgerlich über die Ehrerbietung vor diesem Weibe, die Adligen: das Amt eines Richters und Herrschers gehöre eigentlich mehr den Männern, und beredeten das Volk, nicht länger seine Rechtshändel vor Antidamanas Richterstuhl zu bringen, noch ihre Entscheidungen zu beachten. Als sie das merkte und einsah, wie sie mißachtet und vernachlässigt wurde, griff es ihr ans Leben, besonders,

weil sie gewissermaßen ihre Jugend dem Dienste des Volkes gewidmet hatte, das nun auf das undankbarste sie verließ. Da sie aber ein Weib von raschem Gefühl und klarem Verstand war, so ergoß sie ihren Groll nicht in leeren Klagen, sondern ging zu einem gewissen Gumidafe (von gomo oder gumo, der Held — nach Löher), dem Häuptling eines der Gaue, der als der Tapferste und Klügste von all' den Adligen Kanarias geschätzt wurde und großen Einfluß auf das Volk besaß. Dieser Herr lebte in einer Grotte, die heutzutage das Haus des Ritters von Jacaracas heißt. Ihm vertraute sie alle ihre Kränkungen und bot ihm ihre Hand an. Gleich war Gumidafe bereit dazu, und sie wurden demgemäß bald darauf verheiratet. Nun suchte Gumidafe verschiedene Vorwände, die anderen Fürsten mit Krieg zu überziehen, und wurde siegreich über alle, so daß er zuletzt König ward über die ganze Insel."

Bei solcher Stellung der Frauen war nur die Einehe möglich, in der Mann und Weib gleichberechtigte Lebensgenossen sind. Die Wahl des Ehegatten war völlig freigestellt; doch spielten die Standesrücksichten dabei eine große Rolle. Wer eine Tochter begehrte, mußte die Einwilligung des Vaters erlangen. Bei der Hochzeit streute man über das Brautpaar ein paar Hände voll Weizen. Wo Mann und Frau schliefen, gab es zwei Lagerstätten nebeneinander, und niemand anders durfte in derselben Kammer schlafen. In allen Dingen gab sich ein keuscher und schamhafter Sinn zu erkennen. Die Kinderzucht war ein Gegenstand ernster Sorge. Ehrfurcht vor dem Alter wurde der Jugend früh eingeprägt; jede Unart wurde bestraft. Den Wetteifer und das Ehrgefühl anzuspornen, war ein Hauptmittel der Erziehung. Die Knaben wurden von Jugend auf zu den Waffen erzogen. Sie stellten sich in gewisser Entfernung voneinander auf, dann warfen sie sich mit Steinchen und mußten, ohne einen Fuß zu rühren,

bloß durch Ausbiegen und blitzschnelles Heben und Senken des Leibes den Wurf vermeiden. Waren sie geübt darin, so traten an Stelle der Steinchen Wurfspieße, und die rastlose Übung machte, wie insbesondere von denen auf Gomara erzählt wird, sie so behende, daß sie fliegende Steine und Spieße mit der Hand auffingen. Anderes hatten die Mädchen zu lernen. Außer dem Zuschneiden, Nähen und Ausputzen der Bett- und Kleiderfelle, außer den häuslichen Arbeiten wurden sie insbesondere in zwei Künsten, der Färbekunst und der Heilkunst, unterrichtet. Und wie in der Ritterzeit bei den germanischen Völkern, scheint es bereits bei den Wandschen eine besondere Ehre gewesen zu sein, von Frauen und Töchtern ein Gewand oder eine Haube zu empfangen, die sie mit eigenen Händen genäht oder gestickt hatten.

An Volksfesten und besonders an Kampfspielen hatten die Wandschen große Freude. Mit gleichen Füßen über mehrere hohe Stangen springen, Wetturnen, mit Steinblöcken spielen, schwere Holzstämme auf fast unzugänglichen Schroffen zu befestigen, Ringkämpfe und sich Beschießen mit Steinen nnd Wurfspießen — darin bestanden die öffentlichen Spiele, denen niemals die leidenschaftlichen Zuschauer fehlten. Es gab auch öffentliche Häuser, in denen man zusammenkam, um zu tanzen und zu singen. Die Tänze waren Paartänze und Reihentänze, nach dem Takt und mit großer Behendigkeit der Füße und höchst ausdrucksvollem Wiegen und Biegen des Leibes. Den Takt schlugen die umstehenden Zuschauer klatschend mit den Händen oder stampften ihn mit den Füßen. Man hatte auch besondere Lieder für jedes Fest und jedes frohe und traurige Ereignis. In den Nationalgesängen aber wurden die Heldentaten gefeiert und dem Andenken aufbewahrt; leider ist fast nichts von ihnen erhalten.

Grundzug der religiösen Anschauung bei den Wand-

schen war der lebendige Glaube an Gott, den Schöpfer und Erhalter des Weltalls, den Allvater, der dort oben wohnt, wo sein Abbild das hehre und weite Himmelsgewölbe war. Wenn sie erzählten: „Zu Anfang schuf Gott die Menschen aus Erde und Wasser", so erinnert das an die ersten Worte der biblischen Schöpfungsgeschichte. Als Namen Gottes begegnen uns neben Atschoren (gleich Weltherr) und Abora (von gotisch: bairen, hervorbringen?), auch Irma, Man, Ida — Worte, die auch in zusammengesetzten Personennamen vorkommen —, und auf Lanzarote zeigte man am Fuße eines Berges, der den Namen Thorns (Thorsberg?) führte, ein Riesengrab, in welchem Mahan (Man?) begraben sei. Von Vielgötterei aber ist auf den Kanarischen Inseln nichts zu finden. Nur von der kleinsten, von Ferro wird berichtet: die Frauen hätten ihre eigene Göttin, die Moraybа, gehabt; vielleicht war das, wie Löher meint, noch eine Erinnerung an die Mutter (Mor) Christi. Das böse Prinzip spielt auch in der altgermanischen Theologie seine Rolle. Auch die Wandschen glaubten an einen bösen Geist, der im Krater des Piks von Teneriffa wohne. Merkwürdig ist schließlich noch ihr Glaube, daß der Teufel in Gestalt eines tollen Hundes erscheine; denn dieses Hundsgespenst erinnert an den Werwolfsglauben der Germanen.

Von gottesdienstlichen Stätten finden sich zwei Gattungen, kleine Kapellen oder, wie bei den alten Germanen, freie Plätze mit irgend etwas Hervorragendem, sei es ein gewaltiger Baum, ein hoher Einzelfelsen oder ein künstlich von Steinen errichteter kleiner Turm. Jeder Hausvater war sein eigener Priester, aber für die öffentlichen Religionsübungen, die das ganze Volk angingen, gab es auf Kanaria und ohne Zweifel ebenso auf anderen Inseln einen öffentlichen Beamten, und zwar von so großem Ansehen, daß er gleich nach dem Fürsten kam. Dieser, der Faykay

genannt, war der oberste Vertreter des Königs im Felde, bei Gericht und bei der Gauversammlung. Er nahm die Wehrhaftmachung vor, führte bei Gericht den Vorsitz und wahrte bei den öffentlichen Zweikämpfen den Frieden, hatte also die freiwillige wie die streitige Gerichtsbarkeit. Dieser selbe Beamte aber war auch der Ordner bei öffentlichem Gottesdienste. Fehlte also hier gänzlich der Begriff der Priesterschaft, so erscheint er um so merkwürdiger in einer anderen Einrichtung. Es gab auf Kanaria mehrere Häuser, in denen priesterliche Jungfrauen — Herimagadas (klingt auffällig an Heermädchen an) — zusammenlebten, und diese Wohnungen wurden so heilig gehalten, daß Verbrecher, welche dorthin flüchteten, vor den Gerichtsbeamten Schutz genossen. Diese Jungfrauen trugen weiße, schleppende Gewänder, ihr Amt war, bei den festlichen religiösen Umzügen die Opfergefäße zu tragen und das Opfer zu verrichten, in den Bethäusern aber täglich Milch auszusprengen, die man von besonders aufbewahrten Ziegen nahm. Was die Totenbestattung bei den Wandschen betrifft, so hatten sie gemeinsame Friedhöfe und suchten dafür stille Plätze aus, einsam im ragenden Gebirg oder am Meere gelegen. Hier machte man ein Grab und setzte den Toten darin bei in seinem Mantel mit Speer und Streitaxt, das Haupt gegen Norden. Darüber aber häufte man einen Hügel, der bei angesehenen Männern sehr fest und hoch gemacht wurde. In Teneriffa, wo es viele Grotten gab, wurde es allgemein Gebrauch, die Leichname in hochgelegenen Grotten beizusetzen. Zuvor aber wurden sie ausgeweidet, ausgetrocknet und mit Fett und Harz eingerieben, darauf mit Lederstreifen umwunden und hielten sich dann in den Grotten viele Jahrhunderte lang gleichwie ägyptische Mumien.

IV

Lebhafter noch als das Religionswesen erinnert an altgermanische Art das Staats- und Rechtswesen. Die Masse des Volks bestand aus freien Wehrmännern; es ragten aber unter den Gemeinfreien durch vornehmes Geschlecht und größeres Ansehen einige Adlige hervor; von denen war das adligste Geschlecht das fürstliche. Tiefer als die Freien standen die hörigen Leute, die auf eines anderen Mannes Grund und Boden angesiedelt waren. Den letzteren fielen die Arbeiten zu, die für freie Männer nicht anständig schienen. Daß aber der wahre Grund der Hörigkeit wohl begriffen wurde, zeigt sich darin, daß die Wandschen folgendes sagten und glaubten: „Zuerst erschuf Gott die Menschen aus Erde und Wasser und machte so viele Männer wie Frauen und gab ihnen Vieh und alles, was nötig ist zu ihrem Unterhalt. Später aber, als ihm zu wenige schienen, schuf er mehr, jedoch diesen Späteren gab er nichts. Als sie ihn um Schafe und Ziegenherden baten, sprach er: ‚Gehet und dienet den anderen, diese werden euch dafür Unterhalt geben.‘ Davon sind die Geschorenen (nur die Freien durften das Haar lang tragen) oder Dienstleute gekommen.“ Das Handwerk war bei den Wandschen nicht sehr geachtet. Einige Handwerke machten sogar unehrlich. Dazu gehörten die Scharfrichter, diejenigen, welche die Leichen wuschen und einbalsamierten, sowie die Metzger. Niemals durfte ein Metzger ein anderes Haus betreten als sein eigenes, ja er durfte nicht eines anderen Sachen berühren.

Jede Insel war in mehrere Gaue geteilt, deren Königtum in einem fürstlichen Geschlecht forterbte. Der tüchtigste der Söhne oder Blutsvettern des verstorbenen Königs wurde sein Nachfolger; die Thronbesteigung ging vor sich durch förmliche Krönung und Huldigung, wobei Volk und

Fürst sich in bestimmten feierlichen Sprüchen die Treue schwuren. Der Schwerpunkt des Staatswesens aber lag nicht in der fürstlichen Gewalt, sondern in der Gauversammlung. Dieser Landtag wurde zu bestimmten Zeiten abgehalten oder bei wichtigen Fragen zusammenberufen. Die Adligen führten darin das erste Wort, aber jeder Freie hatte darin Sitz und Stimme; jedoch nicht eher durfte einer daran teilnehmen, als bis er öffentlich wehrhaft gemacht worden war. In der Gauversammlung wurde auch öffentlich Gericht gehalten. Sie fand in der Nähe des Königshofes auf einem Platze statt, auf welchem im Halbkreis sich eine Reihe von viereckigen Steinsitzen befand. Auf den mittleren Sitz ließ der Fürst sich nieder, zu beiden Seiten saßen seine Schöffen, gereiht nach ihrem Dienstalter. Diebstahl, Beschimpfung einer Frau, Friedbruch, wo keine Fehde angesagt war, wurde streng bestraft mit Stockprügeln, Ächtung oder Hinrichtung. Berufung auf das Gottesurteil des Kampfes war gewöhnlich, und dieser ging dann vor sich in streng gemessenen Formen. Auch die Frauen unterlagen dem Gottesurteil. Bei dem Tode Gonzamas, eines Fürsten auf Fuerteventura, wurde seinem Enkel Wadarsia das Thronrecht bestritten. Seine Mutter Yko, hieß es, habe ihn nicht im rechten Ehebett empfangen. Da beschloß das Gericht das Gottesurteil. Drei Tage lang sollte die Fürstin-Witwe in einer Kammer ihres Hauses mit drei ihrer Frauen eingeschlossen und die Kammer mit Rauch erfüllt werden. So geschah es, und als nach drei Tagen die Tür der Kammer geöffnet wurde, lagen die drei Frauen erstickt, die Fürstin aber trat lebend hervor. Da wurde sie mit großen Ehren heimgeleitet und ihr Sohn allgemein als des Fürsten rechter Erbe anerkannt. Die Schlaue aber hatte heimlich einen feuchten Schwamm in die Kammer mitgenommen und, wenn zu arg geräuchert wurde, Mund und Nase auf den Schwamm gehalten und hinein geatmet. — Einen unerschütterlichen

Schlußstein würde die Ansicht, daß in den Wandschen germanisches Blut floß, erhalten, wenn die Sprachforschung Löhers Meinung von dem Zusammenhang der Wandschensprache mit dem Gotischen bestätigte. Seine Schwierigkeiten hat ein solcher Nachweis. Einerseits sind uns als Sprachreste fast nur Ortschafts- und Personennamen erhalten und andererseits auch diese Reste nur in der Form, wie sie das Ohr der Spanier auffaßte, und überdies nur in der wenig zuverlässigen Schreibweise der Spanier. Wie ungenau die letztere zu sein pflegt, geht daraus hervor, daß spanische Schriftsteller des 16. Jahrhunderts deutsche Ortsnamen wie Halle, Plauen, München, Donauwörth in folgender Entstellung wiedergeben: Ala, Plev, Menique, Tonabert. Zu beachten ist auch, daß Wortanklänge leicht zu Täuschungen Anlaß geben können. So scheint zum Beispiel Herimagadas (Heermädchen) fast zweifellos ein altdeutsches Wort zu sein, und doch kann man nur sagen „scheint"; Löher selbst führt an, daß ein Araber, der nach München käme, bayerische Redensarten, nur mit dem Gehör aufgefaßt, leicht für arabisch halten könnte, so zum Beispiel „daham ist daham" für „Tahamys Taham". Immerhin muß zugegeben werden, daß einer ganzen Reihe von kanarischen Worten gegenüber Löhers Meinung etwas Bestechendes hat. Angeführt seien magad, Magd; ganigo, Kanne; mahei, der Mächtige; ésero, eiserne; guapil, Kappe; eigena, Ziege; girre, Geier; aoruja, Krähe; afiro, Hafer. Einen Berggipfel, auf welchem in einer schrecklichen Frostnacht die dorthin geflüchteten Frauen, Kinder und Greise erfroren, nannten die Wandschen aysungan; das deutet Löher aus dem gotischen azgan, gleich Schrecken, also als Eisschrecken. Fore tronoqueva! rief einst ein Wandschenfürst dem zu, der ihn einst in Feindes Hand gespielt. Das soll, wie der spanische Berichterstatter hinzufügt, bedeuten: „Schlechter Verräter!" Man braucht auch wirklich nur die

Silben anders zu trennen, so steht da etwas, das ungefähr lautet: **Forston gêt wegs** — „Verräter geht weg!" Auf Kanaria führten die vornehmsten Geschlechter den Titel Wayre ein Wort, das dem gotischen (ewigen) **vair**, Mann, entspricht Germanisch klingen auch die Mannesnamen Amalwig, Wanhaben, Warinayga, Hugiro, Redo, Bedo, Brico, Vandala (Vandala?), Agonayche, die Frauennamen Arminda, Ariagona, Hanawa, die Ortsnamen Artebirgo, Artinackar, Artuburgois, Baltarhais, Ebercon, Amalihuga und Begeroda. Den Namen des vandalischen Königsgeschlechtes der Asdinger findet Löher in dem kanarischen Königstitel Arteme wieder, da ja s leicht in r übergeht; er hätte hinzufügen können, daß nach Wredes „Über die Sprache der Vandalen" die Hasdinge den Hartungen der Heldensage entsprechen, wodurch der Anklang noch deutlicher wird. Viele andere Worterklärungen Löhers machen dagegen einen durchaus gezwungenen Eindruck; sie werden daher besser übergangen. Von den Zahlworten entspricht nur **sat** allenfalls dem deutschen Sechs, **acot** dem deutschen Acht; die übrigen klingen zum größeren Teil ans Berberische an, an das letztere auch die Worte **atschi**, Sohn; **chamato**, Frau; **cherco**, Schuh und andere mehr.

Überblicken wir noch einmal die Mitteilungen, wie sie Löher über das Wandschenvolk zusammengestellt hat, so ist nicht zu verkennen, daß die Zeugnisse, die für den germanischen Ursprung der Wandschen sprechen sollen, jedes einzeln für sich nicht sonderlich beweiskräftig ist. Vor allem übersieht Löher, daß manches, was er als zweifellos germanisch anspricht, auch als berberisch gelten kann. Die Stände-Einteilung, das Rechtswesen, die Kampfessitten, ja selbst die Körperbildung (gibt es doch auch blonde Berber) erinnert bei vielen Berberstämmen — und nicht nur bei den Tunrcys, die Löher einfach den Germanen zurechnet, sondern auch bei tunesischen Stämmen, wie den

Urgamma und Ben Zid — einigermaßen an germanische Art. Das Ganze der Beweisführung aber gibt denn doch der Löherschen Ansicht eine gewisse Wahrscheinlichkeitskraft, allerdings nur insoweit sie den germanischen Ursprung der Wandschen behauptet. Die Vandalenhypothese hat manches Mißliche. Es ist immerhin eine gewagte Annahme, daß ein Volk, das nicht unter dem Drucke fremder Sieger lebte, schon in sieben oder acht Jahrhunderten so viel Einbuße an Religionsanschauungen, an Geschichtserinnerung, an Kulturerrungenschaften erleiden sollte, wie es bei den Wandschen der Fall gewesen sein müßte, wenn sie als der Rest des feingebildeten, arianisch-christlichen Vandalenvolkes anzusehen wären. Jedenfalls verdient die Wandschenfrage eine erneute, gründliche Untersuchung durch Ethnologen und Sprachgelehrte. Das Ergebnis könnte in gewissem Sinne national bedeutsam sein. Bestätigte sich nämlich Löhers Meinung, dann hätten wir in den Wandschen ein germanisches Volk, das die deutsche Eigenart ziemlich frei und nur wenig durch fremde Beeinflussung getrübt entwickeln konnte. Und in den Berichten über das kanarische Volkstum hätten wir mithin eine wertvolle Ergänzung zur „Germania“ des Tacitus.

Zwischenstücke.

Anti-Hund.

Ketzerische Glossen eines Misokynen.

(1893.)

Drei Jahre hab' ich ihm treu gedient. Dann starb er. An Herzverfettung — meinte der Arzt; mich dünkt, dieses Herz war ein Magen. Als ich ihn zum ersten Mal sah, war er schlank wie ein Windspiel; wenn ihn auch der Händler als Ulmer Dogge anpries. Als er sich aber zum Sterben hinlegte, hatte er längst nichts Windiges und Spielerisches mehr; er war ganz Masse, Würde und Atemlosigkeit geworden. Weshalb ich mich entschloß, in seinen Dienst zu treten, ist mir nicht mehr ganz klar. Ich glaube, ich fühlte mich in jener Zeit etwas einsamkeitsmüde und verlassenheitskrank. Und in diesem Zustande begehrt man nach Gesellschaft — oder Herrschaft, was ungefähr dasselbe ist. Entweder nimmt man sich eine Frau und wird Hausschlüsselsklave oder man nimmt das Joch der Hundeknechtschaft auf sich. Da mir das Geheimnis des Frauendienstes damals noch zu hoch war, so kam ich in meiner Sehnsucht nach Geselligkeit ohne weiteres auf den Hund. Mit zweihundert Mark verschaffte ich mir das Vergnügen, Royal (sprich Roial, nicht Roajal) in mein Haus einführen zu dürfen. Der Staat wußte mein Glück zu würdigen. Er übermittelte

mir seinen Glückwunsch in der gefälligen Form eines Steuerzettels. Ich dankte mittelst einer Doppelkrone. Das Spiel wiederholte sich in den drei Jahren noch zweimal, so daß ich im ganzen sechzig Mark verdankte. Zweimal während seines kurzen Daseins nahm Royal den Tierarzt in Anspruch und entlieh sich zu diesem Zweck aus meinem Beutel drei Kronen. Zweimal kam ich meinem Herrn abhanden. Das Wiederfinden feierte ich das erste Mal durch eine Einlösungssumme von zweiundzwanzig, das andere Mal durch ein Liebesopfer von siebzehn Mark. In der Nahrung war mein Herr wenig wählerisch. Austern, Kaviar, Sekt verlangte er niemals. Im allgemeinen begnügte er sich mit gewässerter Milch, wenig Brot und viel Fleisch. So kam es, daß er von meinem Tagesverdienst nur einen Durchschnittsanteil von einer Mark beanspruchte. Im ganzen kostete mich also mein dreijähriges Hundeglück etwa eintausendvierhundertvierundzwanzig Silberlinge. Für diese Bagatelle erkaufte ich mir eine Welt von Seligkeit. Jeden Tag gestattete mir mein Herr, ihm Kopf und Brust zu krauen. Jeden Tag erfreute er mich durch ein Brumm-, Knurr- und Bellkonzert, in dessen Ausführung er Virtuos war. Jeden Tag durfte ich an seiner Seite durch Feld und Wiesen wandeln, seinen fröhlichen Sprüngen zuschauen und ihn als Gänsescheucher bewundern. Was bedeuteten gegen diese Freuden die kleinen Entsagungen, die ich mir auferlegen mußte! Allein zu Hause blieb mein Herr nicht gern; die Einsamkeit machte ihn unmutig, und er ließ dann seinen Zorn an Büchern, Schriften, Polstern und Spiegeln aus. Und da im Deutschen Reich noch immer ein kleinliches Vorurteil gegen die Anwesenheit der Herren Hunde im Theater, im Wirtshaus, auf Bällen und Soireen besteht, so blieb mir nichts übrig, als mit Royal zu Hause zu bleiben.

Diese Anhänglichkeit lohnte mir mein Herr in mannig-

faltigster Weise. Durch sein dröhnendes Schnarchen, das dem heiseren Knurren eines Tigers nicht unähnlich war, sicherte er mich aufs wirkungsvollste vor Dieben und Mördern. Niemand hat mich während der drei Jahre überfallen; später freilich auch niemand, aber ich nehme an, daß Royal es war, der mein Haus für immer in Verbrecherkreisen in Verruf gebracht hat. Vor allem aber muß ich ihm noch heute dankbar sein, daß er mich einmal vor Wucherhänden bewahrt hat. Eines Tages merkte ich, daß mein Geld wieder, ohne den Schluß des Monats abzuwarten, auf und davon gegangen war. Ich lud daher einen alten Freund ein, mich in Begleitung einiger Wechselformulare zu besuchen. Sofort folgte der Alte meiner Einladung und trat klein, rund und lächelnd bei mir ein. Einen Augenblick musterte ihn Royal, dann knurrte er etwas, und mit einem Mal hatte er den kleinen Herrn auf den Boden gelegt und rollte ihn spielend zur Stubentür hinaus. So ernst mir zumute war, ich lachte doch. Das war dem wackeren Jugendhelfer zu viel; er raffte sich schimpfend auf und stob die Treppe hinab. Konnte ich Royal zürnen? Er hatte mich um ein willkommenes Sümmchen gebracht, aber auch um die Sorge der Zinszahlung. Und meinen Spaß hatte ich obendrein. Ein ander Mal bewahrte mich Royal vor schnödem Herrendienst. Ich hatte die Aussicht, technischer Direktor einer großen und angesehenen Maschinenanstalt zu werden. Der Besitzer zeigte sich mir sehr wohlgesinnt. Eines Morgens begegnete ich ihm unter den Linden. Er kam, wie immer, in ausgesuchter Toilette, mit lebhafter Freundlichkeit auf mich zu. Royal aber, den ich bei diesem Morgengang begleitete, verstand die Lebhaftigkeit miß und fuhr dem Herrn Kommerzienrat an die Waden. Den Waden selbst geschah freilich kein Schaden, denn sie waren gegen Biß und Stich reichlich gefeit. Aber das elegante Beinkleid zeigte einen

klaffenden Riß, und das am hellen Tage unter den Linden! Der Herr Rat warf mir einen Blick zu und drehte mir so energisch den Rücken, daß ich es nicht mehr wagte, ihm unter die Augen zu treten. Kurz vor seinem Tode rettete mich mein Herr noch einmal und zwar vor der Ehe. An dem Tage, an dem ich meine Werbung anbringen wollte, erdrückte Royal durch seine Wucht den Lieblingsmops meiner in Aussicht genommenen Schwiegermutter. Die Familie geriet darob in eine Aufregung, daß ich froh war, ohne tätliche Beleidigungen aus dem Hause zu kommen. Wie ich glaube, wäre ich mit der Geliebten glücklich geworden. Aber wer weiß? Vielleicht erstreckte sich der Instinkt Royals auch auf derartige Dinge. Und jedenfalls war seine Absicht stets rein; in dieser argen Zeit aber sind ein paar reine Absichten mit 1424 Mark wohl nicht zu teuer bezahlt.

Indes — Royal verschied. Und als ich den ersten Schmerz verwunden hatte, merkte ich zu meinem Erstaunen, daß mein Leben einen ganz neuen Schwung bekam, daß ich Undankbarer mich seltsam erleichtert fühlte. Ich konnte auf Abenteuer ausgehen, Gesellschaft aufsuchen, im Wirtshaus weilen, so oft und so lange es mir beliebte: ich konnte Kluges und Dummes tun, ohne eine Rettung befürchten zu müssen; der bisherige Kriegszustand mit meinen Nachbarn löste sich plötzlich in gegenseitiges Wohlgefallen auf; Tierärzte, Steuerboten, Fleischer und Hundefänger schienen wie ausgestorben zu sein. Kurz und gut, ich fühlte mich wie ein Sklave, der frei geworden. Und zugleich merkte ich, daß eine eigentümliche Scheu über mich gekommen war vor allem, was Hund heißt, mit ängstlicher Sorgfalt ging ich allen Mitgliedern dieser Tierfamilie aus dem Wege. Aber ich fand bald, daß das nicht so leicht war. Wo ich auch ging und schritt, in Kürze geriet mir ein Teckel zwischen die Beine, ein Affenpinscher kläffte mich an,

ein Spitz rieb sich an meinem Beinkleid die Schnauze, ein Neufundländer beschnoberte mich, und ein Bullenbeißer rannte mich an, daß mir die Eingeweide schlotterten. Hunde überall, in allen Formen und in allen Größen. Und ich fing an, das Viehzeug zu zählen. Nach einigen Wochen hatte ich herausgerechnet, daß allein in dem Berliner Vorort, wo ich hause, gegen fünfhundert Vertreter der Gattung Canis ansässig sind. Danach müssen, gering geschätzt, im Vaterlande der Denker und Dichter weit über eine Million Wolfsverwandte ihren freiwilligen Tribut vom Nationalvermögen erheben. Ein Tribut, der ohne Frage — Steuer-, Nahrungs- und Pflegekosten zusammenaddiert — zehn Millionen bequem erreicht. Zehn Millionen Jahr für Jahr. Das bedeutet ein Sümmchen, für welches man jährlich zwanzig Waisenhäuser bauen und erhalten, jährlich dreitausend Arbeiterwohnungen errichten oder sechstausend Menschen ein fröhliches Alter sichern kann. Und nimmt man auch nur die Hälfte dieser Zahlen, weil ja die Steuergelder für die Allgemeinheit nicht ganz verloren gehen, so bleibt genug, um den Menschenfreund misokyn zu stimmen. Aber, wird mich der Hundefreund anfahren, du hast offenbar keine Ahnung von dem Nutzen meines Lieblings, von den Annehmlichkeiten, die er mir gewährt. Und ich muß zugeben, daß ich mir davon nur schwer eine Vorstellung machen kann. Den Nutzen aller anderen Haustiere begreife ich ziemlich leicht. Die Kuh dient dem Menschen in Gestalt von Milch, Käse und Schmorfleisch. Das Schwein bietet von allen Seiten die freundlichste Aussicht auf Wurst und Schinken. Zu diesem Schinken liefert das Huhn schmackhaftes Rührei. Das Pferd wandelt sich nicht allein opferwillig in Braten um, sondern es nimmt auch seinem Pfleger den größten Teil der Arbeitslast ab und dazu die Körperlast des Pflegers auf sich. Selbst dem winzigen Täubchen widmet das Kochbuch ein rezeptreiches Kapitel. Aber vom Hunde weiß es

nichts zu melden, und auch in der Viehstatistik, die jedem Nutzungstier bis in die zartesten Familiengeheimnisse nachspürt, spielt er keine Rolle. Nur im Reich der Zöpfe zeigt er die Selbstüberwindung, im Kochtopf zu enden. Bei uns aber versteigt er sich höchstens dazu, Hasen zu apportieren und nach seinem Tode den Beruf als Handschuh zu ergreifen. Um des bißchen Fells willen ist es jedoch nicht nötig, ein Tier sein Leben lang zu päppeln; man nimmt ja auch Fuchs und Marder nicht zu Hausgenossen. Und die Jagd? Nun, sie hat es gelernt, den Falken zu entbehren, sie wird sich auch den Hund abgewöhnen können. Mit den paar Wesen, die heute noch jagdbar sind, dürfte der Mensch nachgerade allein fertig werden; ein wenig mehr Mühe erhöht den Reiz. Längere Zeit glaubte ich, daß wenigstens ein Hund unentbehrlichen Menschheitsdienst leiste: der Ziehhund. Wie mir jedoch mein Milchhändler versichert, ist die Zugkraft dieses Vierfüßlers ebenso problematisch wie seine Zugluft; mehr Schein als Sein. Jedenfalls kommt man, jenem glaubwürdigen Zeugen zufolge, besser auf seine Kosten, wenn man sich Meister Langohr zum Wegkameraden wählt. Seine vegetarische Lebensweise macht den Graukopf nicht nur billiger, sondern auch ausdauernder und frommer als den wölfischen Omnivoren; die köstliche Eselsmilch soll gar nicht einmal mit in Betracht gezogen werden.

In einer Hinsicht freilich vermag kein Esel dem Hunde den Rang der Nützlichkeit abzulaufen: in der Dressur auf den Menschen. Hier liegt die eigentliche Bedeutung des Schwanzwedlers, hier darf er in ganzer Stärke entfalten, was sein Wesen ausmacht trotz aller Kulturbepinselung, hier darf er das wieder sein, was er potentiell stets geblieben ist: Raubtier. Und es gibt Menschen, die ihn nur als solches schätzen. Vor kurzem begegnete ich meinem Freunde, dem Assessor, auf der Straße; neben ihm her

trottete ein mir noch unbekannter Hund, ein Bulldogg von wüstem Aussehen. „Was?“ rief ich, „du hast dir schon wieder einen neuen angeschafft, und ein solches Scheusal?“ — „Das Scheusal verbitt' ich mir,“ erwiderte der glückliche Besitzer, „Packan ist ein wahrer Musterknabe. Mit meiner Bella war es nicht mehr auszuhalten; glatt wie ihr Äußeres war auch ihre Seele. Statt den Strolchen, den Pfennigsbettlern, die mir in die Villa hineinwollten, an die Kehle zu springen oder ihnen doch ein paar Knochen zu zerschlagen, wedelte sie die Lumpen an, ließ sich von ihnen streicheln und begleitete sie höflich die Treppe hinauf, kurz, sie hatte den Humanitätsdusel. Da ist Packan ein anderer Kerl. Dem Portier hat er bereits Jacke und Hose zerrissen. Hoffentlich kommt ihm bald einmal ein Strolch in die Quere. Sonst fürchte ich, wenn er nicht allernächst Blut sieht, daß er mir selbst an die Kehle springt . . .“ Ich brauche wohl nicht erst zu versichern, daß mein Freund mir in der Kultur weit über ist; sein drittes Wort ist Humanitätsdusel, und mit höhnischer Verachtung sieht er auf die Leute herab, die vom ewigen Frieden schwärmen und sich um das Wohl der „Masse“ kümmern. Zu seiner Freude konnte ich ihm erzählen, daß die Spanier einstmals in Amerika gleichfalls mit Bluthunden der höheren Gesittung den Weg gebahnt hätten; über zerfetzten Leichen thronte damals der Kulturhund und die Hundekultur. Von meinem Schullesebuch her erinnere ich mich allerdings, daß dem historischen Bluthund der historische Bernhardiner, der Pilgerretter von St. Bernhard, gegenübersteht. Aber von der Nützlichkeit des braven Bary habe ich niemals sonderlich viel gehalten. Der Gute war auch solch' ein Palliativmittelchen, das die Leute beruhigt und sie abhält, sich nach einem durchgreifenden Mittel umzuschauen. Statt sich auf Hunde zu verlassen, hätten die Mönche im Hospiz vielleicht besser daran getan,

den Paßweg auszubauen oder (es ist ja alles möglich) elektrisch zu beleuchten. Und Ähnliches möchte ich meinem Freund, dem Assessor, raten. Wenn er sein Haus vor Dieben schützen will, so soll er für sichere Schlösser sorgen oder einen Wächter anstellen. Auf beiderlei Art hilft er, daß sein Geld Menschen zugute kommt statt Hunden. Nach Humanitätsdusel schmeckt freilich dieser Rat.

Alles gut, alles schön! unterbricht mich hier der Hundefreund. Mit dem Nutzen mag es bestellt sein, wie es will; ganz zweifellos aber sind die ästhetischen Genüsse, die der gesellige Verkehr mit dem Hunde gewährt. Mit dem Mops durch die Stube zu rollen, dem Foxterrier das zierliche Köpfchen zu streicheln, den pfeilschnellen Flug des Windspiels zu verfolgen, lustige Kunststücke des Pudels zu bewundern und dem Neufundländer in die treuen braunen Augen zu schauen — sind das nicht Empfindungsfreuden, die keinen Vergleich zu scheuen brauchen? Nicht ohne Grund haben die größten Dichter aller Zeiten — Gellert, Pfeffel, Lichtwer und Piefke — ihre schönsten Lieder dem Hunde und seiner Treue gewidmet. Und wenn selbst dieses Zeugnis nicht gelten soll, so bedenke doch, was der Hund dem Einsamen bedeutet, vor allem d e r Einsamen, dem alternden Mädchen, dem der Mops Gatte, Kind und Enkel ersetzen muß. Auch sie, die edle Dulderin, will frohes Leben um sich sehen, will Liebe spenden und empfangen; ihr rettet der Mops das Menschentum, indem er sie vor Verdumpfung und Verzweiflung bewahrt. . . . Mein lieber Philokyne, du rührst mich, deine Begeisterung zeugt für dein gutes Herz. Und so will ich denn auch die Wonne, mit dem Pinscher auf dem Teppich herumzukugeln oder ihm das Schnäuzchen zu küssen, nicht leugnen. Weniger schon behagt mir der Pudel, der sich quält, den Stock zu präsentieren und durch den Reifen zu springen. Er erinnert mich ein wenig an die Babys, die im Zirkus seil-

tanzen und den Leib verrenken. Der Gedanke an die Quälerei erstickt den ästhetischen Genuß. Ebenso fragwürdig ist mir die gepriesene Hundetreue. Die Doggen, Spitze und Dachseln meiner Bekanntschaft haben sämtlich schon zwei und dreimal ihren Herrn gewechselt, und jedesmal hängen sie dem mit unerschütterlicher Treue an, der sie gerade füttert. Ausnahmen soll es ja geben. Und den Hund, der auf dem Grabe seines Herrn verhungert, kenne ich schon seit meinem vierten Lebensjahr. Sein elender Tod hindert ihn nicht, immer von neuem in Zeitungen und Jugendbüchern aufzuerstehen, ein liebenswürdiger Nebenbuhler der bösen Seeschlange. Sollte ihn aber einer in der Tat haben verhungern sehen, so möchte ich doch erst weitere Fortschritte der Hundepsychologie abwarten, ehe ich mir nichts dir nichts den Beweggrund Treue akzeptiere. Ich habe so eine stille Vermutung, daß es ganz andere seelische Vorgänge waren, die das Tier zu seinem Grabkultus veranlaßten. Näher darauf eingehen will ich nicht, mir liegt vor allem daran, das zärtliche Mitleid mit den „alternden Mädchen“ zu bekritteln. Ich bin ein herzlicher Verehrer jener lieben Wesen, die man leichthin alte Jungfern nennt; aus hundert Erfahrungen weiß ich, welch' ein Schatz verhaltener Güte und Liebenswürdigkeit aus ihnen herauszuholen ist. Nur die Hundemütter unter ihnen nehme ich von meinem Wohlwollen aus. Eine von ihnen ist es eben, die nach dem Tode meines Royals meine Hundescheu zur Hundegegnerschaft gesteigert hat. Sie wohnt mir gegenüber, die Alte, ist Hausbesitzerin und glückliche Inhaberin eines Bankbuchs. Das sieht man freilich ihrer Schlottrigkeit nicht an. Wenn sie spazieren geht, in verschossenem Umschlagetuch, mit dem Hutmodell von 1850, umwatschelt von ihren fünf Möpsen, die ihre feisten Massen scheinbar fußlos über den Boden hinschieben, — dann packt mich ein Grimm, wie weiland den Propheten

Elisa, da ihn die Knaben Kahlkopf schimpften. Mein Grimm ist berechtigter, als der Wutanfall des mordsüchtigen Gottesmannes, aber leider sind meine Beschwörungen weniger erfolgreich. Sonst würde ich alsbald den fünf Möpsen eine Dampfwalze auf den Leib und der Alten selbst ein „Knüppelchen aus dem Sack" auf den Rücken wünschen. Als Nichtprophet jedoch muß ich mich damit begnügen, an der Hexe zu studieren, wie der Hundeverkehr den Hundesinn im Menschen fördert. Wie ein Kettenhund fährt sie jeden Leiermann an, der ihrer Tür zu nahe kommt, und mit heiserem Geknurr verscheucht sie jedes Kind, das seine Erdbeeren bei ihr abzusetzen sucht. Von anderer Seite hör' ich, daß sie auch im Nachkläffen allen Mitschwestern über ist; jeder Tag, an dem sie nicht einen Ruf besudeln kann, gilt ihr als verloren. Glücklicherweise wird man ihr und ihresgleichen das Handwerk legen. Ein mir befreundeter Abgeordneter gedenkt demnächst folgenden Gesetzesentwurf einzubringen: „Jede Jungfer über vierzig hat für jedes Stück Vieh, das bei Erlaß des Gesetzes in ihrem Besitz ist, tausend Mark Jahressteuer zu zahlen oder an Stelle jedes Stücks eine Waise an Kindes Statt anzunehmen." Die Annahme dieses Entwurfes ist gewiß, im schlimmsten Falle macht er jede Besteuerung des Tabaks überflüssig. Ich hoffe aber, die Jungfern werden sich für die Waisen entscheiden.

Wie man sieht, ist meine Hundescheu im Lauf der Jahre zu einer recht kräftigen Antipathie ausgewachsen. In gärendes Drachengift aber, in Hundehaß hat sich meine Gegnerschaft erst in einer der letzten Nächte verwandelt. Elf Uhr schlug die Uhr, ich hatte mich eben zur Ruhe gelegt. Liebliche Traumbilder stiegen langsam vor meiner Seele auf. Da plötzlich schrak ich empor. Ein heulendes Ho-ho-ho-ho gellte mich ins Bewußtsein zurück. Unwillig drehte ich mich um und versuchte von neuem einzuschlafen.

Es ging nicht. Dicht unter meinem Fenster antwortet dem Ho-ho ein belferndes Quä-quä-quä und aus der Ferne grollte es Bu-bu-bu. Nimm's ruhig, mahnte ich mich selbst, als jetzt in pausenloser Folge ein regelmäßig abwechselndes Hoho, Quäquä, Bubu zu mir heraufscholl. Ein Zeitlang mühte ich mich ab, den Sinn dieser Zwie- oder vielmehr Driesprache zu ermitteln. Ich hoffte auf diese Weise am leichtesten wieder einzuduseln. Aber das Gekläff war so nervenzerrüttend gleichmäßig, daß mir jede Übersetzung ins Deutsche ein Wahnsinn schien. Ich wurde immer erregter statt ruhiger. Zwölf Uhr schlug's, und die Hundelungen schienen noch nicht im geringsten erschöpft zu sein. Da sprang ich aus dem Bett, riß das Fenster auf und zischte drei oder viermal Ruhe! in die Nacht hinaus. Vergeblich! Mit doppeltem Eifer setzten die Viecher ihr polizeiwidriges Geschäft fort. Wilde Gedanken und Vorstellungen durchzuckten mein Gehirn. Ich malte mir mit teuflischem Entzücken aus, welch eine Wonne es sein müßte, jedem dieser Kläffer den Revolver auf die niedere Stirn zu setzen und loszudrücken, oder wenigstens einen Platzregen von Peitschenhieben auf die zottigen Rücken niedersausen zu lassen. Und siehe da! Dieser Gedanke schien die würdigen drei suggestiv zu beeinflussen. Sie hörten wie auf Kommando auf. Aufatmend streckte ich mich aus, und bald dämmerte ich ein. Mein Schlaf war aber so leicht, daß ich die Uhr eins schlagen hörte. Und auch diese leichte Ruhe blieb mir nicht vergönnt. Fast mit dem Glockenschlag zugleich begann das Geheul von neuem. Diesmal gab der Bubu den Ton an, der Hoho erwiderte und der Quäquä stimmte freundlich zu. Alle drei waren heiser geworden, aber der Begeisterung ihres Vortrags tat das keinen Eintrag. Ich setzte mich im Bette auf und fuchtelte wie ein Verzweifelter mit den Händen durch die Luft. Mein Grimm brach nunmehr auch gegen die Besitzer des unermüdlichen Terzetts los.

Keine Folterqual schien mir genügend für Leute, die solche Bestien maulkorblos in die Öffentlichkeit hinausließen. Und es schlug zwei, und das Gekläff, Gebelfer, Gegrunze wütete noch immer hin und her. Meine Nerven und Hirnfasern waren wie zu Brei zerstoßen, ich stammelte wirre Laute vor mich hin, meine Stirn war feucht von Schweiß. Eine Viertelstunde hielt ich mich noch aufrecht. Dann sank ich, von einer Art Ohnmacht umnebelt, in die Kissen zurück. Gottlob, ich hörte nichts mehr. Erst gegen neun Uhr wachte ich wie wundgeschlagen auf. Und noch am selben Morgen setzte ich mich an den Schreibtisch und schüttelte mir den ersten Teil dieser Glossen von der Seele. Sie werden nur hier und da einem Philokynen zu Herzen gehen, aber ich hoffe auf die Zukunft. Ich hoffe, daß doch einmal der Tag kommt, der eine hundlose Kultur, eine Menschheit ohne Hundekameradschaft freundlich bestrahlen wird.

Meine Interviews!

(1893.)

Am 3. April nachmittags 3 Uhr lag ich auf dem Sofa und tat das Überflüssigste, was ein hirnfester Mann tun kann: ich las eine politische Zeitung. Flüchtig huschte mein Kneifer, — Auge wär' zu viel gesagt, — über die erste Seite hinweg. Militärvorlage — Prinz Ferdinand — Homerule — Königin Liliuokalani — Milan: alles genau so, wie in den Nummern vom 3. Januar, 3. Februar, 3. März. Alle zehn Jahre, manchmal auch alle

zehn Wochen wechselt man auf der politischen Bühne die Statisten und Künstler, aber die Rollen bleiben stets dieselben; wenn die Weltgeschichte vorwärts rückt, dann tut sie es trotz der Bühnenweisheit.

Schon wollte ich das Blatt weglegen, um aus dem Halbschlaf zum Ganzschlaf überzugehen, da stieß einer meiner Sehnerven zufällig auf den Namen Hermann Bahr. Und weil dieser Name die Etikette für einen recht genießbaren Sekt-Geist ist, so ließ ich mich verlocken, zu lesen, was an den Namen Bahr sich anschloß.

Es war eine Blütenlese aus den, wenn ich nicht irre, vierzig bis fünfzig Interviews, mit denen unser Wiener Freund in den Märztagen 1893 die Kulturmenschheit gefoppt hat. Ahlwardt — Mommsen — Schmoller usw. usw. Mit inniger Bewunderung ersah ich, welche Fülle von Weisheit sich innerhalb zehn Minuten aus unseren Tagesberühmtheiten herauspressen läßt. Jedes Wort ein Gedankenblitz, jeder Satz ein Epigramm, jedes Interview eine Kulturgeschichte. Lieblich klang es in meinem Ohr wie von Schellen und rasselndem Blech.

Und ich streckte mich lang aus, um der Mittagsruhe zu pflegen.

Aber, o Bahr, meine Ruh' war hin und mein Herz plötzlich schwer, zehn Gramm schwerer als vorhin. Allerlei böse Gedanken pochten an mein Hirn, traten ein und interviewten mich.

Warum kommt zu dir kein Hermann Bahr? fragte der eine. Warum, — forschte der andere, — kümmert sich niemand um deine Ansicht über den Einfluß der Nasenkrümmung auf den Fortpflanzungstrieb? Wenn du nicht Heinrich Hart wärst, möchtest du dann lieber Ahlwardt oder Virchow sein? Ist es nicht herrlich, interviewt zu werden? Möchtest du nicht auch so berühmt sein wie Buschhoff und Ravachol, wie Moser und Sudermann?

So wirrte und schwirrte es durcheinander. Böse Gedanken, welche Hefe von Leidenschaften rüttelt ihr in mir auf! Als ich noch Knabe war, ja, da kannte ich nur eine Sehnsucht: den Ruhm. Mit Inbrunst träumte ich von dem Tage, wo alle Weibsen auf der Promenade stehen blieben, um hinter mir her zu seufzen, die Väter ihren Kindern mich zeigten: seht, dort geht er, unser Meister Heinrich. Von dem Abend, wo das Publikum mich dreiundsiebzig Mal herausriefe und mit Lorbeerkränzen (an goldne dacht' ich damals, unbekannt mit dem Begriff des Versetzens, noch nicht) mich erstickte. Und an jedem Sonntag rief ich betend die Dreieinigkeit an: Gewähre mir, du Göttliche, gewähre mir, daß ich ein Feldherr werde, wie Hannibal und Cäsar zusammengenommen, ein Dichter, wie Shakespeare und Goethe in eins gebacken, ein Religionsstifter wie Buddha und Mohammed addiert und summiert. Feldherr, Dichter, Prophet — eines allein genügte mir nicht, denn, so lange ich Kind war, unterschied ich mich nur wenig von anderen Genieen der Gegenwart . . . Aber es kam die Zeit, wo ich das Kindische von mir warf, was andere Gegenwartsgenieen leider versäumten. Und ich sah die Welt an, wie sie ist; ich sah, daß der Lorbeer nicht auf den Sonnenhöhen wächst, sondern in den Markthallen feilgehalten wird, ich sah, daß der Ruhm ein Spätkind des Könnens, aber ein Frühkind der Mittelmäßigkeit ist, und ich sah, daß die Masse ein Haufen ist und mit dem Magen denkt, mit den Fäusten empfindet. Und siehe da! als ich am Morgen meines 30. Geburtstages erwachte, da war ich noch ganz unberühmt, und ich freute mich dessen von Herzen. Die Freude hielt an, sieben Jahre hielt sie an. Da erlosch sie plötzlich am Nachmittage des 3. April.

Quälende Zweifel zermarterten mich: Wenn der Ruhm nicht viel nützt, so schadet er doch auch nicht viel. Jedenfalls fördert er den Kredit. Und der Verdauung wird es

ebenfalls zuträglich sein, dieses kitzelnde Gefühl, in allen Zeitungen den eigenen Steckbrief nebst Konterfei beäugeln zu können. Da erfährt man doch schwarz auf weiß, was man ist und bedeutet, und nimmt zu an Selbsterkenntnis. Ja, wenn es noch schwer wäre, wenn es sonderliche Mühe machte, berühmt zu werden! Aber was gibt's Bequemeres? Hermann Bahr hat zehn Bände Lebenspredigten geschrieben, und er blieb doch die Stimme eines Predigers im Café. Sobald er aber einem Dutzend Berühmtheiten die Hand gedrückt, färbte der Ruhm auf ihn ab. Und wenn er heute über die Linden geht, dann leuchten die Augen der Entgegenwandelnden auf, und ein Geflüster erhebt sich: Was Sie sagen! das ist Hermann Bahr? Ei, ei! Ah, ah! . . Ja, lieber Heinrich, so sieht das Berühmtsein aus; probier' es nur, süß schmeckt das Ding denn doch. Schüttle dich nicht. Gesteh' es frei: man spöttelt nur über den Ruhm der andern, den Ruhm, der vor einem selbst davonläuft. Erinnere dich der Tage, da du auch das Geld eine Gemeinheit nanntest. Darin hast du dich bekehrt, mir scheint es fast, du sehnst dich manchmal nach dieser Gemeinheit. Wohlan, bekehr' dich auch zum Ruhm, dieser Schlagsahne des Mannes.

In dieser Weise marterte ich meine liebe Seele. Und plötzlich sprang ich wie fiebernd vom Sofa auf. Ja, ich will. Her mit dem Ruhm! Ich ertrag' es nicht länger, daß niemand mit den Fingern auf mich weist. Ihr guten Götter, macht mich berühmt, berühmt, aber flink, heut nacht, morgen früh, spätestens in ein paar Wochen! Über meinen Namen wird keine Zunge stolpern, ich heiße weder Tschitschiangtschuntschi noch Takugana Jnyasu. Und besondere Verdienste um die Menschheit hab' ich auch noch nicht aufzuweisen. Also, nichts steht im Wege, her mit dem Ruhm! Wenn ihr Götter jedoch nicht wollt, so hol' ich mir selbst den Ruhm. Die Wege kenn' ich ja. Der ausgetretenste ist der Theaterweg. Man schreibt ein Stück,

ob es durchfällt oder siegt, ob es Talmi ist oder Gold, in jedem Fall kommt der Name des Autors mit phosphorisch leuchtender Schrift an den Zeitungspranger. Aber, was jeder Sekundaner fertig bringen kann, das ist nichts für mich. Ehrenvoller ist der Raubmordweg. So ein Messerritter, der den schlafenden Nächsten um fünfzehn Mark Gewinnst abschlachtet wie eine Gans, der kann in den Zeitungen gleich auf Sperr- und Fettschrift rechnen, und Säulenanschlag, moralische Staatsanwaltsrede und elektrische Beleuchtung aus der Laterne des Verteidigers bekommt er gratis obendrein. So ehrenvoll jedoch die Sache aussieht, sie scheint in feste Hände, in die Hände von Lehrjungen und Louis geraten zu sein. Auch mit den Staatskünstlern, Gesellschaftsrettern und Gesetzesmachern würde ich schlecht konkurrieren können. Auf neun Zehntel meines Gehirns verzichten möchte ich wegen eines Lorbeerbündels denn doch nicht. Ein schöner und bequemer Weg ist das Interviewen. Aber, wenn ich auch weniger schüchtern wäre, diesen Weg hat der Egoist, der Bahr, für immer versperrt; er hat ja andern kaum eine Berühmtheit übrig gelassen, wenigstens keine, die sich des Anbohrens verlohnt. Doch halt, (und ich schlage mir an die Stirn, wie es auf der Bühne gebräuchlich) da kommt mir eine Idee. Wenn ich die Sache umkehrte, wenn ich die Berühmtheiten zu mir kommen ließe, statt zu ihnen zu gehen, wenn sie mich interviewten, statt ich sie, wenn, wenn — — beim Herrn der Erde — genannt Rothschild — das ist neu, das ist effektvoll, das macht mich in einem Zungenschlag berühmt.

Hermann Bahr, ich beneide dich nicht mehr.

Sofort machte ich mich an die Ausführung meiner Idee; später werde ich sie nach Chicago schicken, wo ihr hoffentlich eine goldene Medaille, kein Ehrendiplom, zuteil wird.

* * *

Am 5. April prangte in den Hauptblättern Berlins folgende Anzeige. Um der Vollständigkeit des Berichts willen teile ich sie hier mit, obwohl sie jedem Leser bereits bekannt sein wird, wie ja auch jeder von dem Aufsehen weiß, das die winzige Anzeige erregte.

> Berühmtheiten mit und ohne Orden, die sich auszusprechen wünschen oder um der lieben Abwechslung willen eine liebenswürdige Unberühmtheit zu interviewen geneigt sind, werden gebeten sich am 1. Mai in der Wohnung des sehnsuchtsvoll Unterzeichneten zwischen 6 Uhr morgens und 6 Uhr abends einzufinden. Toilette nach Belieben. Für eine rauchbare Zigarre, ein belegtes Butterbrot und einen Schnaps wird Sorge getragen. Berühmte Damen dürfen vertrauensvoll Mops und Revolver zu Hause lassen; Unterzeichneter steht unter ehelicher Aufsicht. Berühmtheiten, die zur Zeit ihren Aufenthalt im Zuchthause genommen haben, werden freundlichst gebeten falls sie Urlaub erhalten, nur mit bewaffneter Begleitung zu kommen.
>
> In Sehnsucht
>
> Heinrich Hart.
>
> Friedrichshagen, Ahornallee 52.

* * *

Der 1. Mai, ein sehr windiger Gesell, kam heran. Schon des Morgens um fünf stand ich gerüstet. Das Interview-Kostüm, das ich mir angeschafft, sah etwas bunt aus, aber es stand mir vortrefflich. Barett à la Wagner, kragenlos à la Bruno Wille, Sammetrock à la Hartleben-Wolzogen-Hendrich ꝛc., karierte Hosen à la Gladstone, Lackschuhe à la Bahr, lange Pfeife à la Bismarck, Unterzeug à la Jäger und Hauptmann, Bart à la Peter Hille.

So stand ich da, die Rechte à la Napoleon unter dem Westenausschnitt und harrte der Besuche.

Ein wenig zitternd, ich geb' es zu. Aber mir bangte weniger vor dem überwältigenden Anblick der Rühmlinge, der mir bevorstand, als vor der Möglichkeit, daß nur solche Leutchen erscheinen würden, deren Ruhmesschminke zu schwach aufgetragen war, um auf mich abzufärben. Der Anfang schien meine Besorgnis rechtfertigen zu wollen.

Ich war gegen sechs Uhr auf den Balkon hinausgetreten, da ich den Vorortszug der Bahnstation zurollen hörte. Mit herzbeklemmender Spannung wartete ich ab, was sich nun ereignen werde. Eine Minute, zwei, drei Minuten vergingen, — niemand zeigte sich; höhnisch nickten die Kiefern am Waldrand mir zu. Aber jetzt, jetzt biegt jemand um die Ecke. Wer mag es sein! Caprivi, Harnack, Oskar Blumenthal oder Stöcker? Dummheit! Wo hab' ich denn meine Augen? Das ist ja der Bäckerjunge. Und wiederum schleichen fünf, sechs, sieben trostlose Minuten hin. Da höre ich Stimmen. Und nun täuscht mich mein Auge nicht mehr. Eine ganze Schar strebt meinem Hause zu, neun oder zehn Menschen, und zweifellos sind es Besuchslüsterne. Der eine, der da vorangeht, trägt einen Frack. Und die anderen erfreuen wenigstens durch reine Kragen. Eilig will ich in mein Arbeitszimmer, aber schon haben sie mich gesehen. Und der mit dem Frack schwingt seinen etwas unpassenden Zylinder und ruft zu mir herauf: „Hamme, hamme wir — wir das Vergnügen—gen, He—Herrn Hart vor — vor uns zu sehen?" „Gewiß!" schrei ich hinunter, „aber wollen Sie sich nicht heraufbemühen?" „O bitte, nein, nicht. Wir — wir wollen noch einen Bu—Bummel zum See machen und wollen Sie nicht la—la—lange aufhalten. Wi—wir möchten Sie nur ersuchen, uns in Ih—Ihrem Berichte, wenn Sie einen über, über den die das — über heute schreiben, uns zu

erwähnen.“ „Ja, aber wer sind Sie denn eigentlich?“ Als ob das ein Stichwort gewesen wäre, stellte sich der Schwarm in einer graden Linie auf, und der Reihe nach erscholl es: „Meyer, Symbolist. Schulze, Realist. Lehmann, Naturalist. Pieske, Impressionist. Krawatzke, Reformist. Pimpel, Sensationist. Wutschke, Verstonfarbenmischmaschklingelist. Müller, Nietzscheist. Brause, Strindbergist.“ Schließlich kam auch der Vertreter der kleinen Schar, der Befrackte dran, der übrigens den Eindruck eines offenen und wahrhaftigen Charakters machte, und flüsterte: Nipke, Irrenhauskandidatist. „Ist mir sehr angenehm,“ erwiderte ich, „Sie kennen zu lernen, meine Herren; aber leider muß ich mir vorweg die Frage gestatten: Sind Sie berühmt?“ Der Schwarm geriet in wirre Bewegung, jeder sah den andern ängstlich an, und keiner entgegnete ein Wort. In der Erregung, in der ich war, schrie ich noch einmal und etwas dröhnend: „Sind Sie berühmt?“ Da stob der ganze Haufen wie eine Herde Schafe auseinander und jagte die Allee hinunter und verschwand . . . Mir ging ein Licht auf. Statt mich berühmt zu machen, wollten die Kerle durch mich berühmt werden. Teufel noch mal, und darum um vier Uhr aus dem Bett gesprungen!

Geknickt trat ich in mein Zimmer zurück. Warf mich aufs Sofa und drückte das Gesicht aufs Polster. Die lange Pfeife war mir ausgegangen. Eine halbe Stunde lag ich, ohne mich zu regen. Was wird aus meinem Ruhm, meinem niedlichen, süßen, pausbäckigen Ruhm? Da klingelte es. Ich horchte auf. Bertha, meiner Hausfrau regsame Gehilfin, öffnete die Gangtür . . . Ein elastischer Schritt, und nun klopfte es an der Tür meines Zimmers. Herein! Und herein trat leicht und lächelnd — — Sieg! Sieg! — eine wirkliche Berühmtheit. Die erste Berühmtheit: Hermann Bahr. Ich warf mich beinahe schluchzend an seine Brust und sog den Duft von sieben verschiedenen Parfüms,

der aus dem Rock, — einem Feuilleton pikanter Schneiderei — nicht strömte, sondern bibberte und flirrte, begierig ein.

* * *

Hermann Bahr. Ich.

B.: „Aber was machens, Hart? Lassens mich aus. Und nun zuvörderst Grüß Gott! Und dann — Erst aber gebens mir einen Likör. Das ist ja eine kremlhafte Kält am 1. Wonnemonds. Komme grad von der Emmi — 's war die sechste heut nacht. Und da fühlt 'ch mich so frisch, so kreg, so jungfräulich morgendlich, daß ich mir denk: Geh, tu was Guts. Mach dem Hascherl, dem Hart, die Freud und laß so ein Abglanzerl deiner Glorie auf ihn fall'n. Also hier bin ich, interviewens mich!"

J. (etwas pikiert): „Bitte, lieber Freund, so ist die Sache nicht gemeint, Sie haben mich zu interviewen."

B.: (graziös mit dem Stock nach meinem Bein schlagend): Mudelmadel noch mal! Werdens nur nicht gleich unwirsch. Sie sind ein komischer Kerl, Hart. Aber was tut man nicht für seine Freunde? Wenn ich nur wüßt, was ich Sie fragen sollt. Ich kann Sie doch nicht, wie so einen beliebigen Schmoller, Mommsen, Ahlwardt mit Albernheiten à la Sem und Antisem behelligen. Und dann hab ich halter so wenig Zeit. Heute abend wieder nach Wien zurück, und vorher noch zur Rosi, Dari, Pepi. Brrr! Diese Weibsleut!"

J.: „So erkundigen Sie sich doch einfach nach meiner Gesundheit, oder nach dem Honorar, was mir die ‚Freie Bühne' zahlt, oder sonst einer Kleinigkeit."

B.: „No! Nein! Non! Ich hab schon was! Wissen Sie vielleicht eine Sensation, die ich noch nicht angeschnitten hab? Das könnt mich interessieren."

J.: „Na! warten Sie mal. Haben Sie mal einen gebratenen Eskimo gerochen? Zu gewöhnlich! . . . Seien Sie doch mal einen Tag hindurch ohne Unterbrechung derselben Ansicht! Nicht doch! Ultra posse nemo — Entdecken Sie mal eine ganze Woche lang kein neues Genie! Oder — —“

B.: „Genügt! Genügt! Bedank mich schön. Jetzt aber muß i zur Fanni, Resi, Corali. Servus! Addio!“

* * *

Und fort war er. Ein wenig erschöpft ließ ich mich in meinen Lehnstuhl fallen und zündete mir eine Zigarre an. Ein dröhnendes Gestapf auf der Haustreppe schreckte mich auf. Ich eilte selbst an die Gangtür. Zwei Herren kamen die Treppe herauf. Den Kleineren, Schlanken im schwarzen Gehrock erkannte ich sofort, es war mein lieber Maximilian Harden. An der Hand führte er einen Hünen, der die Uniform und den Helm der Gardekürassiere trug. Was mir besonders auffiel, waren die weißen, buschigen Brauen des Mannes. Sie starrten mir grad entgegen, weil er halbgebückt ging, um nicht mit dem Helm die Decke zu zertrümmern. Ich bat die Herren näherzutreten und bot ihnen Stühle. Leider genügen aber meine Stühle wohl für Geistesriesen, doch nicht für Körperriesen. Der greise Herr brach alsbald mit seinem Stuhl zusammen. Er errötete tief und war offenbar noch verlegener geworden, als er mir gleich beim Eintreten vorkam. Harden half ihm in die Höhe und geleitete ihn zum Sofa. Dann wandte er sich an mich und flüsterte in etwas geheimnisvollem Tone: „Gestatten Sie mir, lieber Kollege, Ihnen meinen Freund, Herrn von Bismarck, Durchlaucht, vorzustellen. Sie entsinnen sich vielleicht des Namens. Durchlaucht waren Vorgänger des p. p. Caprivi.“ Ich entsann

mich. Harden fuhr fort: „Sie müssen sich nicht wundern, Kollege, daß der alte Herr etwas verschüchtert ist. Die Erfahrungen, die Durchlaucht in letzter Zeit gemacht haben — —“ Ich drückte ihm zum Zeichen des Verständnisses die Hand und machte dann den greisen Herrn selbst darauf aufmerksam, daß ich als gänzlich amt-, orden- eskarpinloser Mensch keine Rücksicht auf irgend eine Raumbeziehung oben, unten oder seitwärts zu nehmen brauche. Durchlaucht könnten sich ganz sicher bei mir fühlen und frei aussprechen. Das gefiel ihm offenbar, er lächelte behaglich, reckte sich und schlug mit der Faust auf den Tisch, daß die Gilkaflasche einen Hopser machte. „Nu, denn los! De Düwel sall se alltosamen frikasseern!“ Der Bann war gebrochen, und es entspann sich ein Gespräch, das nach dem Stenogramm meiner Frau, die im Nebenzimmer jedes Wort hören konnte, folgendermaßen lautete.

Von Bismarck. Harden. Ich.

J.: „Ew. Durchlaucht wollen mein Urteil über Herrn Miquel hören?“

v. B. (schenkt sich einen Gilka ein): „Brrr! Haben Sie nix Feineres?“

J.: „Oder wollen Durchlaucht mich über das schwarzweiße Bedientenum aushorchen?“

v. B. (nimmt sich eine Prise): „Hatschi!“

J.: „Interessieren sich Durchlaucht vielleicht für meine Ideen über den Antisemitismus?“

v. B. (zündet sich eine meiner Zigarren an): „Was ist denn das für'n Kraut? Stinkt ja mordsmäßig. Rübenblätter?“

J.: „Es scheint, Durchlaucht finden die Politik etwas feiner?“

v. B.: „Stimmt! Stimmt! min Jung. Up den Knuoken

gaot wi nich mehr. Sagen Sie doch, lieber Max, dem Herrn, weshalb ich gekommen bin.

H.: „Ja, das ist so. Durchlaucht haben kein anderes Interesse mehr als für Literatur. Mit fast jugendlicher Schwärmerei begeistern sich dieselben für alle neueren literarischen Persönlichkeiten. Besonders haben es ihr Maeterlinck, Mackay, Dehmel und natürlich auch Sie, Kollege, angetan. Schließlich konnten Durchlaucht ihre Sehnsucht nicht mehr stillen, und als dieselben Ihr Inserat lasen, baten mich Durchlaucht sofort, dieselben mit Ihnen bekannt zu machen.“

v. B.: „So ist's! So ist's! Einen Dichter sehen und dann sterben, so träumte ich Tag für Tag. Nun ist's geschehen, die Erde hat fürder kein Glück mehr für mich. Reichen Sie mir die Hand, junger Mann. Ja, Sie sind ein Dichter, so etwas ganz andres, als die Herren, die ich früher für Dichter hielt: Stinde, Träger und die Getreuen von Jever. Bitte, leihen Sie mir ein Tuch, eine Träne der Freude steigt mir ins Auge herauf . . . Und nun das andre, lieber Max!“

H.: „Richtig! Beinah' hätt' ich die Hauptsache vergessen. Durchlaucht wünschen dringend über die Zukunft der deutschen Literatur beruhigt zu werden. Mir ist jetzt alles wurscht, äußerten dieselben erst vor einer Stunde, mag die Welt zugrunde gehen, wenn nur unser Literaturchen blüht.“

v. B.: „**Mea ipsissima verba**! Sie verstehen doch Latein? Also losgeschossen, wie denken Sie über die literarische Zukunft und nebenbei auch über Maxens Zukunft?“

J.: „Verzeihen Ew. Durchlaucht! Ihr so plötzliches glühendes Interesse für Dinge, die außerhalb der Magensphäre liegen, überrascht und rührt mich gleichermaßen. Ehe ich daher auf Ihre geschätzte Frage antworte, möchte ich an dieses Interesse, so

es noch heiß ist, einen Appell richten. Meine Freunde und ich, wir tragen uns mit der Idee, in der Umgebung von Neutomischel oder Stallupönen eine Idealbühne zu errichten. Nur das Auserlesenste soll zur Aufführung kommen: Vor allem Volksstücke in altsyrischen Dialekten und außerdem naturalistisch-symbolistische Faselnachtsstücke über die Liebesabenteuer zwischen Prinzessin Bandwurm und Lord Embryo, übersetzt aus dem Maeterlinckschen. Freier Eintritt natürlich; wer bis zum letzten Akt aushält, bekommt drei Mark Erholungsgeld. Sie sehen, Durchlaucht, ein erhabenes Vorhaben. Würden Durchlaucht uns Ihre Teilnahme gewähren und zwanzig Mark für das Unternehmen zeichnen?"

v. B. (erhebt sich langsam bis zur Decke, ein Gefühl des Ekels deutlich in den Mienen ausprägend): „Was! Geld zur Betätigung eines geistigen Interesses! Pfui Deubel! (Schmerzlich bewegt.) Also auch in diesen Kreisen triumphiert der elende Materialismus! Und gleich zwanzig Mark!! Kommen Sie, Max! Hinweg aus dieser Räuberhöhle! Ja, mein lieber Max, Sie führen heute den letzten Idealisten nach Hause." (Wankt ab und stößt mit dem Helm an den Türbalken, daß der Adler zu Boden fällt. Harden rafft den Adler auf und ruft mir währenddessen wehmütig zu):

H.: „Sie wissen, lieber Hart, daß ich alles Menschliche, auch einen Scherz, zu würdigen weiß. Aber daß Sie diesen Heiligen, meinen schwer erkämpften Privatheiligen, in seinen heiligsten Empfindungen verletzen, das geht über den Scherz, das grenzt an Tempelschändung. Adieu."

* * *

Bestürzt blieb ich zurück. Glücklicherweise hatte ich keine Zeit, irgend welchen Reuegefühlen nachzuhängen. Mein Dienstmädchen brachte mir eine Karte herein. Ich las: Leo N. Tolstoi. Weltkind a. D. . . . z. Zt. Muschik. Ehrfurchtzitternd eilte ich hinaus und führte den verehrten Mann ins Zimmer. Auch er zitterte, aber nicht vor Ehrfurcht, sondern vor dem Anblick meiner Gilkaflasche. „Väterchen," bat er, „weg mit dem Trank des Todes. Gewandert bin ich von Jasnaja Poljana hierher viele Werst zu Fuß; nur einmal hab ich bestiegen das dampfende Gefährt, das so schwarz und schmutzig ist, wie sein Mütterchen, die Kultur. Aber matt bin ich, matt. Und er riecht gut, dein Todestrank. Sehet, daß ihr nicht in Versuchung fallet! Väterchen tu weg die Versuchung." Eilig stellte ich die Flasche unter den Tisch und bot dem Müden, der sehr bestaubt aussah, ein Butterbrot an. Er biß kräftig ein, blickte dann unter den Tisch nach der Versuchung, schob sie mit dem Fuße weiter fort und nahm sich darauf selbst eine zweite Stulle.

L. N. Tolstoi. Ich.

J.: „Darf ich es aussprechen, Batuschka, wie selig ich bin, Ihnen, verehrter Herr, Aug in Auge gegenüber zu sitzen?"

T. (tiefäugig, langer Bart, Kittel mit Gürtel, Hose in den Stiefeln): „Brüderchen, nenn' mich nicht Herr! Und laß uns du zueinander sagen."

J.: „Herrlich! Aber darauf müssen wir trinken."

T. (die Flasche heraufholend): „Müssen wir? Muß es sein? Ja, wenn es sein muß! Müssen ist kein Versucht sein, Zwang ist es. Dem Zwang sich widersetzen, ist Sünde. Gebet dem Kaiser, was — mächtiger als der Zar ist der Wutki. Bewiesen ist es. Ich trinke. (Er tut's; dann sauge ich den Resttropfen aus.)

J.: „Prost, Leo!"

T.: „Prost! Brüderchen, Prost! Also so lebt ihr, ihr Propheten der Njemetz? Und wie du aussiehst, schön bunt wie das Laubwäldchen im Herbst! Ist das der Sinn eures Lebens: Schnaps, feiner Rock, belegte Brötlein? O Herr des Lebens, vielleicht habt ihr recht. Eben darum bin ich gewandert hierher. Gesagt hat man mir, du seiest einer der großen Propheten deines Volkes. Erleuchte mich, Brüderchen, erleuchte mich! Ein alter, armer Mann bin ich. Meine Augen sind trüb. Alles wackelt, schwankt und nebelt vor meinen Augen durcheinander. Erleuchte mich!"

J.: „Mit Vergnügen, Bruder! Laß hören, wo es dir dunkel ist."

T.: „Du weißt, mein Täubchen, viele Winter lang war ich ein lockerer Zeisig. Hahaha! — nein, o weh! Was für Streiche hab' ich angegeben! Austern hab' ich gemordet, unschuldigen Fläschlein die Hälschen gebrochen und selbst der Ballettmägdlein nicht verschont. Ohne mich wären die armen Kätzchen — wer weiß es? wohl heute noch keusch. Eines Tages aber wachte ich auf: mein Schädelchen tat mir weh, meine Händchen zitterten, meine Gliedlein waren schlapp und schlaff. Und da weinte ich über mich."

J.: „Versteh' ich."

T.: „Natürlich verstehst du das. Ein Prophet bist du ja. Ich aber verstand es nicht. Ich fühlte nur auf einmal, daß Sekt und Austern nicht den Sinn des Lebens bilden" —

J.: „Sehr richtig!"

T.: „Und daher sucht' ich —"

„Bitte, Väterchen, erspar' dir den weiteren Bericht! Es gibt verschiedene deutsche Übersetzungen deiner Bekenntnisse. Erzähl' lieber, was dir gerade heute dunkel ist."

T.: „Wie du willst, mein Singschwänchen, wie du willst. Fünfzehn Jahre lang hab' ich den antisektlichen Sinn des Lebens ausprobiert. Jüngst aber sitz' ich des Abends am Tisch, und in meiner Bibel les' ich. Und da fällt mir auf, daß da steht: ‚Sie säen nicht, sie ernten nicht, und ihr himmlischer Vater ernährt sie doch.' Ich aber habe gesät fünfzehn Jahre lang und also zum zweiten Mal verfehlt den Sinn des Lebens. Verzweifelt frag' ich mich, wie kann man leben, ohne zu säen, wie kann denn der Mensch konkurrieren mit einer Lilie?"

J.: „Die Antwort scheint mir denn doch nicht so schwer zu sein, Bruder. Die Bibel meint offenbar: Werdet alle Kapitalisten und legt euere Gelder in sicheren Papieren an, dann braucht ihr für den anderen Tag nicht mehr zu sorgen."

T. (erregt aufspringend): Kapitalist — Lilie — Kapitalist. Wahrhaftig, es stimmt. Das Kapital ist aber doch dazu da, ausgegeben zu werden, und wenn man es ausgibt, erhält man dafür Austern, Schönheit, und wenn man diese Dinge dafür erhält, dann können sie doch mit dem Sinn des Lebens nicht unverträglich —"

J.: „Gewiß nicht, Bruder! Aber Maß halten, Bruder, den Kater unbeschworen lassen, Bruder! Auch die Lilie trinkt nicht immer Tau."

T.: „Ich werde nie trinken Tau. Gottlob, Bruder, daß ich noch nicht alles verschenkt hab', was meine väterliche Lilie angesammelt. Noch ist ein Restchen da, für den Rest meines Lebens kann ich Lilie sein." (Er umarmt mich stürmisch und geht trällernd ab.)

* * *

Väterchen war kaum zur Tür hinaus, da hört' ich draußen einen Schrei — den Schrei eines Weibes. Und

dann stürzt ein Mädchen herein, ohne Hut, umweht von einem flatternden Umschlagetuch. Offenbar ein Fabrikmädchen. Das hübsche Kind stürzt auf mich zu, schüttelt meinen Arm und stößt keuchend hervor: „Mein Herr, schützen Sie meine Ehre! Retten Sie mich vor dem frechen Bauer! Bin ich in diesem Hause vogelfrei? Darf mir dieser langbärtige Kerl Kußhändchen zuwerfen, mir winken, meine Taille — —?“ O Leo! O Leo! Ich beruhigte die Aufgeregte und fragte dann: „Möchten Sie sonst noch was von mir, liebes Kind?“ „Liebes Kind?“ rief sie, „ich bin kein liebes Kind — mein Name ist Frau Doktor Wettstein-Adelt.“ „Ach so! Sie kommen als Berühmtheit zu mir! Bitte Platz zu nehmen, gnädige Frau.“ Aber sie nahm nicht Platz. „Mein Mann wartet unten auf mich, er pflegt stets unten zu warten, wenn ich irgend wo bin, der gute Mensch! Das heißt, eigentlich ist's 'ne Rücksichtslosigkeit von ihm, mich immer allein zu Fremden gehen zu lassen. Mich, die nachgestellteste Frau! Sie wissen, wie mir in der Fabrik das Männerpack nachlief. Apropos, wie denken Sie über die Männerfrage? Was soll'n wir mit dem Geschlecht anfangen, wenn wir Grazien, wollte sagen Frauen, die Präsidentenklingel im Staat —“ Einer Antwort wurde ich überhoben, da in diesem Augenblick die Tür aufging, ein quickes Männchen auf mich zuhüpfte, meine Stirn befühlte und murmelte: „Kein Irrtum möglich. Alle Anzeichen der folie circulaire, verbunden mit moralischer Paralyse der Nasenscheidewand.“ Darauf trat er zurück, verbeugte sich und sagte mit etwas kreischender Stimme: „Mein Herr, ich komme unangemeldet herein, Ihre Korridortür steht offen. Offene Korridortüren deuten auf beginnende dementia paralytica hin; ich meine natürlich nicht bei den Türen, sondern beim Hausherrn. Verzeihen Sie, wenn ich Ihnen rückhaltlos die Wahrheit sage, und erschrecken Sie nicht zu sehr! Es ist kein Zweifel, Unglücklicher, Sie

sind ein — Genie! Aber ich vergesse, mich vorzustellen: „Lombroso — von Beruf Wahnsinnsjäger.'" „Ah! Diese Ehre!" Er unterbrach mich sofort: „Dieses Ah! dieser halb tierische Laut befestigt meine Meinung von Ihrem Geisteszustand. Trotzdem oder vielmehr gerade deshalb möchte ich mir einen Rat von Ihnen erbitten. Genies haben in lichten Augenblicken recht gute Einfälle. Wie Sie wissen, gehört es heutzutage zu den Kennzeichen eines großen Gelehrten, sich in irgend einer Frage gründlich zu blamieren. Freund Virchow hat die antidarwinistische, der gute Schmoller die antijudaicistische Schrulle. Ich selbst habe bisher nur meine spiritistischen Experimente. Mir scheint aber, daß ich damit hinter meinen deutschen Kollegen zurückbleibe. Ich suche deshalb ein weiteres Blamagegebiet. Wissen Sie eins für mich? Reden Sie!" Einer so dringenden Aufforderung wagte ich mich nicht zu widersetzen, doch erwiderte ich zunächst in aller Bescheidenheit: „Ihren Wunsch begreife ich vollkommen, Exzellenza: aber, wie mich dünkt, übersehen Sie, daß Sie nicht nur als Spiritist, sondern auch als Wahnsinnsjäger Tüchtiges im Punkte Blame geleistet haben. Und daher meine ich" — Ich redete in die Luft. Der große Gelehrte hörte mir gar nicht zu: er hatte seine Aufmerksamkeit der Dame zugewandt, die noch immer bei der Präsidentenklingel verharrte. Wie eine Spinne wandelte er um sie herum und musterte sie mit drohenden Blicken. Ängstlich wich sie vor ihm zurück zur Tür. Schlüpfte hinaus. Er hinter ihr her . . . Und ich war wieder allein. Ich wollte lachen, aber es ging nicht. Vielleicht hatte das Männlein doch recht. Der Kopf wirbelte mir bedenklich. Endlich besann ich mich, daß die Korridortür noch offen stehe. Ich ging, sie zu schließen. Aber ich prallte entsetzt zurück. Ein fürchterlicher Fuselgeruch quoll mir entgegen. Und ein Kerl in Ballonmütze, umhängt von einigen Löchern mit Zeugfetzen darum, drängte

sich an mir vorbei ins Zimmer. Als ich ihm aber folgte und ihn fragend musterte, ward er verlegen und prustete heiser stotternd hervor: „Bin ick hier recht von — von wegen die Annongße mit det — det Beriehmtheitliche? Beriehmt bin ick. Alle acht Dage steh' ick in die Zeitungs. Enmal ins Lakale, enmal unter Mojabit von wegen Körperverletztheit, un mannichmal ooch in de Inserater mit jenauer Persenalverschilderung —" „Kein Wort weiter, verehrter Herr, ich glaube Ihnen ohne Zeugnisse, daß Sie einen guten Geruch unter den Leuten haben. Sie sind berühmt. Interviewen Sie mich!" „Wat for 'n Dings? Uzen Se mir nich. Ick heeße Böttcherkarl — verstehen Se mir?" „Aber lieber Karl, es liegt mir fern, Sie kränken zu wollen, ich wünsche nur, daß Sie irgend eine Frage an mich stellen." „Irjend eene Frage? Det is jut. Jiebt et denn mehr wie eene? Nu jut, machen wir et kurz! Heraus dermit, wie viel wollen Se mich jeben?" „Ich Ihnen geben, Herr Böttcher? Wie meinen Sie das?" „Na, ick seh schonst, Sie sind eener mit Ermeln. Wo sollt ooch herkommen? Pover jenug sieht's bei Sie aus. Eene Mark werd'n Se sich aberst woll abknöppen können." „Ah so! Darauf läuft's hinaus. Na! Hier haben Sie. Und nun schleunigst ab in die Ferne! Seien Sie trotzdem versichert, Herr Böttcher, Ihr Interview war mir nicht das unangenehmste." Ich geleitete die duftige Canaille hinaus, damit mein Überzieher, der auf dem Korridor hing, nicht die Gelegenheit wahrnehme, an den Blößen dieser Berühmtheit Barmherzigkeit zu üben. Und so konnte ich gerade einen neuen Besuch in Empfang nehmen. Es war Strindberg. Wortlos drückte er mir die Hand. Wortlos trat er mir voran ins Zimmer. Wortlos sah er sich prüfend um. Wortlos griff er nach einem Fläschchen, das auf dem Simse stand. Roch daran, setzte es an die Lippen, trank es aus. Kölnisch Wasser. Nur

der Laut: Gluck! Gluck! durchtönte die feierliche Stille. Wortlos drückte mir Strindberg von neuem die Hand. Wortlos verschwand er. Ich war tief erschüttert. Diese Stummheit sprach deutlicher als ein Band lyrischer Trauerpsalmen. Ich verstand sie. Der Edle hatte sich verlobt und sah seiner zweiten Ehe entgegen. Ehe! Braucht man zu sprechen, um die Fülle von Glücksempfinden, die dieses Wort umschließt, zu offenbaren? Gluck! Gluck! Das sagt alles. Ein kräftiges Klopfen entriß mich meinen wehmütigen Gedanken. Herein! Die Tür flog auf. Ein untersetzter Herr schwang mir seinen glänzenden Zylinder entgegen und warf eine Karte auf den Tisch. Ich las M. Emile Zola und verneigte mich bis zu Boden. „Pardon, Monsieur, ich hör', Sie haben heut' Ihren jour de célébrité. Was saggen Sie zu der Gemeinheit de l'académie française? Mich, me, moi — —." Weiter kam er nicht. Die Tür flog von neuem auf und Zola in den Rücken, daß er plötzlich quer über dem Sofa lag. Ein weißes, riesiges Haupt tauchte auf. Wahrhaftig! Henrik Ibsen. Gleich hinter ihm erschienen Gerhart Hauptmann, Otto Erich Hartleben, Max Halbe. Ehe ich es mir versah, klomm der alte Wikinger mit staunenswerter Gewandtheit an meinem Kachelofen in die Höhe, und oben hockte er gleich unterhalb der Zimmerdecke. „Der Höchste! Der Höchste! Ich bin's, ich bleib's! Hähähä!" So rief er jubelnd wie ein Kind. „Horch, wie es klingt und braust! Das ist der Brummkreisel der Ewigkeit!" Und bums! stieß er mit dem Kopf an die Decke. „O mein Baumeister!" schrie Halbe. „Nun komm' ich!" schrie Hartleben. Und beide holten den leise Wimmernden vom Ofen herab. Unterdessen hatte sich Zola wieder aufgerafft. Er und Hauptmann faßten jeder eine meiner Hände. In meinem linken Ohr klang es: „Unsterbliche! Pfui! Bah! Vierzig Affen! Dreckkerle! Merde! Merde! Haben Sie nicht eine académie

allemande, wo ich mich melden kann — ich, je, moi?" In mein rechtes Ohr schallte es: „Lieber Hart! Nur ein Wort! Sie haben Erfahrungen! Wie schützt man sich vor Visiten? Reden Sie! Und vor Pümpen? Lieber zu den Bakairis, als jeden Tag sechs Freunde — —" Nun riß mich hinten jemand am Rockschoß, Halbe zupfte mich am Bart, Hartleben packte mich am Haarschopf — ich brüllte auf, wie eine Kuh unterm Schlachtmesser, die Fittiche des Wahnsinns breiteten sich näher und näher über mich — Dunkel — Nacht — Grab. In diesem Augenblick stürzte Julius, mein Bruder, ins Zimmer. „Rette dich! Rette dich!" gellte er, „oder du bist verloren. Die Bahndirektion hat einen Extrazug für Berühmtheiten eingelegt. Schon wälzt es sich heran in schwarzen Haufen auf dein Haus zu: Mimen, starke Männer, Taschenspieler, Malteserritter, Huren, Erfinder, Schönheitskonkurrentinnen, Könige, Friedensfreunde, Bombenwerfer. Rette dich! Ehe es zu spät ist!" Ich hörte kaum, was mein Bruder sagte. Aber mit wilder Muskelanstrengung riß ich mich los. Und hinaus raste ich. Die Treppe war frei. Hinter mir her aber grollte es: Haltet ihn! Haltet ihn! Unten im Hausflur geriet ich in einen Trupp Damen. Eine erfaßte mich und stöhnte: „Ach, mein Herr, ach, mein Herr! Bleiben Sie, raten Sie einer Mutter und Gattin. Schnell, ehe die Zeit verstreicht. Alles streicht. Mein Söhnchen, der Alexander streicht Staat, und mein Mann streicht mir beständig am Staat. Wenn das so weiter geht, wird unser Königreichlein auf der Karte gestrichen und ich kann als Landstreicherin meine freudlosen Tage beschließen. Ich habe das Leben auf dem Strich, die Zeitungen bringen mich schon unter dem Strich — —" Wenn ich diesen Redefluß nicht abschnitt, war ich verloren. Glücklicherweise erschien vor mir in der Öffnung der Haustür Heinz Tovote. Ich drückte ihm Natalie in die Arme, — und

dann schlug ich mich rücksichtslos durch die Menge durch, die sich vor dem Hause staute. Gottlob, man wich mir aus wie einem Wahnsinnigen. Und ich war einer. Vergebens winkten mir die Freunde zu, die gerade des Weges einherkamen: Garborg, Richard Dehmel, Bruno Wille, Willy Bölsche. Ich rannte an ihnen vorbei. Alle vier setzten mir rufend nach. Ich hörte Garborgs Stimme: „Henrik! Henrik! Wi kommer Dig abzuholen zu einem Udflugt in die vierte Dimension . . .“ Dazwischen grollte Richard: „Pfui! er läuft, um meine ‚Venusse‘ nicht anzuhören.“ Und Willy prustete: „Heinrich! Heinrich! Her mit dem Bericht — über deine Interviews — für — die ‚Freie Bühne‘, und — wenn er noch langweiliger ist, als — ich vermute.“ Da wandte ich mich um und warf den Verfolgern einen Blick zu, wie ein verendender Hirsch. Betroffen hielten sie an in ihrem Lauf. Nur Bruno Wille ließ nicht ab. Er packte mich. Schneeball, sein zottiges Adoptivhundekindchen, zerrte mich am Hosenbein. Wie durch dicken Nebel hörte ich Bruno sprechen: „Eine Frage nur! Heinrich! Es soll noch eine Klassikerstelle geben, die ich in meiner ‚Reine-Mittel-Philosophie‘ nicht zitiert habe. Wie heißt sie? Wo steht sie?“ Ich konnte nicht mehr. Die Verzweiflung machte mich gemein. Ich stellte dem Freunde, als er mich einen Augenblick losließ, ein Bein. Lang stürzte der Hüne hin. Über den Leib Schneeballs, der zu Brei zerquetscht wurde. Fürchterlich schrie der liebende Adoptivvater auf. Ich aber warf mich ins nächste Wirtshaus und fiel erschöpft zu Boden. Mit einigen Gläschen Rum brachte mich der treue Wirt zur Besinnung. Da stand ich auf, fiel ihm um den Hals und schwur ihm, leidenschaftlich schluchzend: Nie wieder berühmt sein! nie wieder! Heil dem Rum! Tod dem Ruhm! . . . .

Ein Westfale.

Aus meinen Erinnerungen.

(1906.)

Münster war von jeher ein Ort, wo es sich leiblich wie geistig vortrefflich leben ließ. Davon ist in literarischen Dokumenten, bei Goethe, Immermann und anderen genügendes zu lesen. Wie alle anderen Städte im Deutschen Reich begann auch Münster in den siebziger Jahren sich mächtig zu recken und zu dehnen. Und ein frisches Geistesleben regte sich überall. Seit langem wurde die Musik ernstlich gepflegt, die Literatur, besonders die westfälische, konnte nicht klagen. Um aber auch die bildende Kunst und die wissenschaftliche Heimatsforschung durch regere Teilnahme zu fördern, bildete sich ein Provinzialverein, der unter anderem das Museum und den Zoologischen Garten in Münster begründete. An der Akademie wirkten der Mediziner Korsch, der eben damals die Frommen durch eine Naturgeschichte des Teufels weidlich ärgerte, und in gleichem Geiste der Philosoph Spicker, der nach Kräften Bresche legte in das Festungswerk der Scholastik, in deren Wort-, Begriffs- und Definitionenwust noch immer der frische, derbe Rationalismus, den unsere Bauernjungen vom Lande mitbrachten, erstickt wurde. Der biedere Mittelaltersmann, der heute in Münster doziert, daß die Hölle wahr und wahrhaftig im Innern der Erde lodre und daß ihre Schlote die Vulkane seien, der hat auf seinem Katheder manchen Vorgänger von gleicher Geistesklarheit gehabt. Allerdings war auch schon damals eine katholische Wissenschaft an der Arbeit, die aus dem Dunkel dieser Käuze ehrlich hinausstrebte. Und nicht alle meine Schulgenossen, deren priesterliche Laufbahn ich verfolgen konnte, blieben für immer in den Netzen der Scholastik eingefangen. Unter

ihnen habe ich, auch seit sie Pfarrer, Dekane und Ordensleute geworden sind, manchen fröhlichen und liebevollen Kameraden gefunden, manchen, der in ernstem Ringen freieren Geisteshöhen zustrebte. Manchen freilich auch, der durch den Gegensatz zwischen dogmatischem Drill und modernem Leben zum verbitterten Ironiker, zum haltlosen Skeptiker oder zum indifferenten Manteldreher geworden ist.

Die eigenartigste, kernigste und frischeste Persönlichkeit unter den Lehrern der Akademie war der Zoologe Hermann Landois. Nur aus germanischem Bauernblut konnte eine so saftige, lebensprühende, kraftwüchsige Persönlichkeit aufsprießen, nur in der Kleinstadt konnte sie so frei und lustig, so stark und unbeschnitten, mit allen Knorren und Auswüchsen gedeihen. Ich hatte ihn, den hervorragenden Gelehrten, schon auf der Quarta als Lehrer gehabt. Er war damals noch Priester, aber vom Theologen hatte er nichts an sich. Und ein Stein des Anstoßes war er unter den Frommen von Anfang an. Erst in den Tagen aber, als die päpstliche Unfehlbarkeit proklamiert wurde, wurde der Stab über ihn gebrochen, der große Bann über ihn verhängt. Mit Fug und Recht, denn so ein Darwinist und Spötter, der aus seinen wunderlichen Gedanken über die Unfehlbarkeit gar kein Hehl machte, paßte wirklich nicht zum Münsterer Seelenhirten. Er war und blieb im Bann. Aber das schadete ihm selbst im „finsteren“ Münster, dessen Dunkelheit durch Humor und Lebenslust genugsam erhellt wird, nicht allzuviel. Und seitdem er als Leiter des Zoologischen Gartens mehr in die Öffentlichkeit kam und überall bekannt wurde, war er in kurzem die populärste und beliebteste Persönlichkeit der Stadt. Nur die bigotten alten Jungfern schlugen ängstlich ein Kreuz, wenn sie ihn sahen. Den Priesterrock trug er nach wie vor, und er hatte ein Recht dazu, denn er war ein echter Weltpriester, ein fröh-

liches Weltkind stets und überall, aber auch ein Priester, der im Tempel der Wissenschaft seinem Gott nach Kräften diente. Mit unermüdlichem Eifer arbeitete er, den Zoologischen Garten zu bereichern und zu erweitern, und auf alle mögliche und unmögliche Weise scharrte er Geld zu dem guten Zweck zusammen. Das Beste mußten die Bühnenspiele tun, die er gemeinsam mit einem Kreise guter Gesellen, der sich um den Meister geschart hatte, verfaßte und aufführte. Possenspiele aus Münsters Geschichte und Gegenwart mit viel Narretei und Satire; das beliebteste Thema gab Jan von Leyden mit seinen Wiedertäufern ab. Sichtlicher Erfolg krönte all' dies Bestreben. Immer mehr Käfige wurden aufgestellt und belebten sich mit Getier, Gartenanlagen mit Büschen und Teichen dehnten sich in immer weiterem Umfang aus, und schließlich konnte auch ein schmuckes Museum für Skelette, Präparate, ausgestopfte Tierbälge und so weiter errichtet werden. Dem Ganzen aber prägte der Leiter sehr kräftig den Stempel seiner Eigenart auf. Einen fröhlicheren Tiergarten hat es wohl nie gegeben. Überall drängte der Humor sich ein, ohne daß die Wissenschaft dabei zu kurz kam. Festessen wurden veranstaltet, zu denen die zoologische Fauna fremdartige Genüsse beisteuern mußte: Bärenschinken, Krokodilsuppe, Affenklein. An den Käfigen prangten vielfach scherzhafte Plakate, und auch sonst stieß man im Garten alle zehn Schritt auf irgend ein Zeichen fröhlicher Laune. Einen besonderen Schatz des Museums bildeten die organischen und unorganischen Mißbildungen; es gab aber darunter manche, die künstlich zur Verblüffung thumber Laien hergestellt waren. Schon bei Lebzeiten des Professors erhob sich vor dem Museum sein Standbild in Bronze, getreu gab es die Gestalt in ihrer Alltagserscheinung wieder, im Pastorenrock, den Zylinder auf dem Kopfe, bewehrt mit Regenschirm und langer Pfeife. Er war ein Glückskind, der Professor,

und fühlte sich als solches. Was gibt es denn auch schließlich für ein höheres Glück, als eine organische Schöpfung — und sei es nur eine winzige — ins Leben rufen und ganz nach eigenem Sinne ausgestalten zu können. Durch allerlei Fehden, die er auszukämpfen hatte, wurde sein Glück sicher eher erhöht als geschwächt. Unter ihnen war auch eine literarische Fehde, die allerlei erheiternde Zwischenfälle mit sich führte. Zusammen mit dem Professor Franz Giese hatte Landois ein Buch verfaßt, in dem altmünstersches Leben und Treiben mit derber Laune gezeichnet war; im Mittelpunkt der Erzählung stand ein bekanntes Original, der Gelbgießer Franz Essink, ein Muster aller Spießerei und Pfahlbürgerei. Das Buch hatte großen Erfolg. Gerade deshalb aber entspann sich bald ein Streit zwischen den Verfassern, wer der eigentliche Erfinder und Hauptmitarbeiter sei. Das Ende war, glaub' ich, daß jeder seinen Anteil wieder an sich nahm und ihn zu einem Sonderwerk erweiterte. So gab es in der Folge statt eines zwei „Franz Essink". Natürlich war Landois neben allem anderen auch ein trunkfester Zecher. Und ich habe in seinem Kreise manchen frohen Abend erlebt, der für Leib, Geist und Seele gleich anregend war. Von der derb-humoristischen Weise des Professors zeugt ein Briefwechsel zwischen ihm und einem Bielefelder Pfahlbürger, der seinen künftigen Leichnam der Anatomie verkaufen wollte, um noch bei Lebzeiten das Geld verjubeln zu können:

Bielefeld, den 4. 5. 1901.

Ich ersuche sie hirmit da ich willens bin mich zu verkaufen Mir über die Sache nähere Auskunft zu ertheilen und meine Adresse H. Meier da von men Fredn erfahren habe das man sich an das Ackedemikpanoptum verkaufen kan.

Achtungsvoll H. Meier

Bielefeld, Finkenstraße 32.

Landois antwortete darauf:

Münster i. W., den 6. Juni 1901.

Geehrter Herr!

Vor dem Ankauf bitte mir mitzuteilen, wie alt, wie groß, wie schwer Sie sind? und ob verheiratet?

Professor Dr. H. Landois.

Die Antwort blieb nicht lange aus; sie lautete:

An das Ackedemie Panoptikum
zu Münster i. Westfalen.

Geehrter Herr!

Ihr schreiben habe ich erhalten Sie haben mich geschrieben vor den Ankauf zu schreiben wie Alt ich wär. Ich bin 34 Jahre alt 120 Pfd. schwer 1.57 Groß bin unverheirathet ohne Angehörige bitte mir mit zu teilen wie die Sache sich verhält.

Adresse Finkenstr. 32

Achtungsvoll H. Meier.

Moralisch gezwungen mußte nun Landois die Bedingungen des Ankaufs formulieren:

1. Geldvergütung 20 Mark.

2. Sie haben die Erlaubnis zur Abschlachtung von der hiesigen Polizeibehörde einzuholen, und

3. mit dieser versehen, sich am städtischen Schlachthause in der Abteilung für Rindvieh zur Abschlachtung zu stellen.

Münster, den 22. Juni 1901.

Auf diese Bedingungen hin hat er von der Sache weiter nichts gehört.

In dieser derben Art ergingen sich auch meist die Verse, die er seinen Landsleuten zum besten gab und die in dem plattdeutschen Büchlein „Kriffbetten und Kaffbetten" (Stachelbeeren), Unkenklänge von Westfalens roter Erde, gesammelt sind. Erschütternd wirkt die Geschichte vom „Bärenfang".

„Ganz Mönster is der nu von vull,
Man soll auk unwies weren;
Et is auk reine wahn und dull, —
Hört! Wu man sonk den Bären. . .“

Der Bär im Zoologischen hatte eines Tags sein Weibchen aufgefressen. Zur Strafe sollte der Gattenmörder verkauft werden. Es fanden sich auch Käufer. Aber wie den Bären ins Freie kriegen? Schließlich wurde ihm ein Strick um den Hals geworfen, aber da der Verbrecher sich energisch sperrte, zog man so lange, bis das Vieh richtig stranguliert war. Der Rache entging er dadurch nicht, denn er wurde verurteilt, verschmaust zu werden.

„Bi Schmor- und Suerbraden hier
Lätt sik genöklik schmusen;
Iff auk krepiert das Bärendier,
Wi ropt l. s. — lat susen!
De Vorstand mäk us viel Plaseer,
Trakteert en strangulerten Bär —
O jerum, je, o jasses!“

Daß aber in dem Dichtersmann unter der groben Hülle auch ein gut Teil zarter Empfindung lebendig war, beweist seine Schrift über Annette von Droste-Hülshoff, in der er feinsinnig das innige Naturgefühl der Dichterin schildert. In ihm ist einer der letzten Westfalen von altem Schrot und Korn heimgegangen, einer der ganz Urwüchsigen. Es war, als ob sich noch einmal das alte sächsische Heidentum mit all' seinem saftigen Lebensüberschwall in einem Manne verkörpert hätte.

Der Zuschauer.

Eine paradoxe Epistel.

(1906.)

Sie schreiben mir, Verehrtester: „... Wenn auch dies neueste Werk wieder ganz unbeachtet bleibt — dann geb' ich's auf. Dann zerbrech' ich die Feder und werf' mein Tintenfaß in die Elbe, wo sie am tiefsten ist. Vielleicht haben Sie recht. Vielleicht leiden wir bereits an einem Übermaß, einem Wucherwachstum von Kunst, Kunstmache und Kunstgetue, an einer Überzüchtung von Künstlern. Vielleicht hat die Kunst in der Tat etwas von dem schmarotzenden Ranken- und Lianentum, das, wenn es allzu wild sich ausbreitet, Saft und Kraft des Waldes, der da Kultur heißt, erschöpft. Manchmal denke ich ja selbst beim Schaffen: Ist das denn wirklich etwas Notwendiges, was du treibst? Kannst du noch etwas bilden, was nicht längst schon vorhanden, feiner und reiner vorhanden ist, was die anderen, die von der Welt Gefeierten, nicht besser machen könnten als du? Trägst du nicht Wasser in einem Eimerchen zum Meer? ... Aber habe ich nicht die Pflicht, gegen solche müden Stimmungen anzukämpfen? Es gibt ja doch nichts Herrlicheres als das Schaffen, als das, was in einem gärt und webt und nebelt, ans Sonnenlicht zu bringen, in Farbe und Gestalt zu verkörpern." ...

Verehrtester! Ich weiß nicht: soll ich Sie zum Weiterschaffen ermutigen, oder soll ich Sie entmutigen? Es kommt freilich nichts darauf an. Sind Sie ein Könner, so werden Sie auf meinen Rat nichts geben. Sind Sie es nicht, noch weniger. Sind Sie es, so werden Sie pfeifen auf das, was ich sage. Sind Sie es nicht, trommeln. Aber für den Fall, daß Sie wirklich resignieren sollten, möchte ich Ihnen einen Trost mit auf den Weg

geben. Ich möchte Ihnen die Furcht nehmen, daß Sie menschlich sinken, wenn Sie aus dem Orden der Schaffenden in die Gemeinschaft der Genießenden übertreten. Ich möchte Sie fröhlich machen durch eine Lobrede auf den Menschen, der sich nicht quält mit Reim- nnd Marmorsorgen, mit Schlachten- und Völkerleitung, sondern nur zuschaut und genießt.

Bedeutet denn wirklich der Schaffende, das heißt der Produzierende, der sein Empfinden, Vorstellen, Wollen äußerlich in Taten oder Werke umsetzt, etwas höher Menschliches als der Genießende? Ist das Reich des Genießenden nicht unendlich weiter als das des Schaffenden? Der Schaffende verkriecht sich gern in eine enge Welt von Sonderideen und Sondervorstellungen, er muß es sogar, weil er sich sonst ins Bodenlose verliert, er muß Grenzen einhalten, denn nur einen begrenzten Teil der Welt kann er meistern. Je einseitiger er wird, desto stärker sein Können. Und ärger noch verengt er sich die Welt durch Neid und Mißgunst gegen die anderen Schaffenden. Wenn selbst Michelangelo davon besessen war — welchem Helden, welchem Künstler wäre zu trauen, daß er ganz davon frei sei? Jeder Produzierende, der ein Werk in die Welt hinausstellt, mag er nun Künstler oder Techniker oder Staatsmann sein, will auf die Welt wirken. Mithin gibt es für ihn eine Konkurrenz, mithin stachelt ihn Ehrgeiz; Arm in Arm aber mit dem Ehrgeiz geht der Neid. Von alledem ist der Genießende frei. Für ihn gibt es kein Sorgen und Kümmern um Lob und Spott. Für ihn gehen all die Schaffenden im Joch. All' das Ihre ist sein. Und in keine Grenzen ist seine Macht gespannt. Er kann heute mit Mozart jauchzen, morgen mit Beethoven grübeln und sinnen, heute mit Lenau träumen, morgen mit Herwegh toben. Er kann sich begeistern für alles, was ihn erfreut, aufrüttelt, erregt, für Wagner wie für Verdi, für Bismarck

wie für Bebel. Er braucht keiner Partei, keiner Richtung zu folgen und sich in der Umgarnung seinen natürlichen Freiheitsdrang, seine Sehnsucht: alles, alles zu umspannen — verkümmern zu lassen. Und wenn der Schaffende vor ihm die stärkere Konzentration voraus hat, so er die größere Weite und den Reichtum. Schließlich aber ist es überhaupt nicht not, den Unterschied zwischen Schaffen und Genießen, zwischen Handeln und Zuschauen allzu scharf zu betonen. Eine schroffe Mauer trennt beides nicht. Alles Schaffen ist zugleich Selbstgenießen, und alles Genießen ein Mit- und Nachschaffen. Nicht wie ein hohler Sack, in den man Mehl einschüttet, ist das Genießen, wenn es das rechte ist; eher ist es etwas Lebendiges, Mittätiges, ein geistiges Verdauen; das, was aufgenommen wird, vermählt sich mit dem Empfinden des Genießenden und zeugt etwas Drittes, an dem der Eindruck von außen und das eigene Innenleben gleichen Anteil haben. In seinem Urgrunde ist alles Schaffen zunächst Genießen; erst muß der Schaffenslustige die Umwelt genießen, in sich aufnehmen, ehe er sie neu aus sich heraus gestalten kann. Und die ersten dunklen Vorstellungen, Träume, Phantasieen, die sich bilden, sind noch mehr Genießen als Schaffen; die mühevolle Arbeit beginnt erst, wenn das Werk des Künstlers aus dem Innern heraustritt und in äußeres Material gebannt wird, in Wort, Ton, Marmor, oder beim Feldherrn, wenn sein Plan durch dressiertes Menschenmaterial verwirklicht werden soll. Mit der äußeren Gestaltung gewinnt der innere Traum an Klarheit und Deutlichkeit, aber er verliert an Unendlichkeit, Tiefe, geheimnisvollem Reiz. Jeder Künstler weiß, daß nur jenes Träumen und Phantasieren, das dem eigentlichen Schaffen vorausgeht, ungetrübte Seligkeit bedeutet, daß aber die Freude, das Werk auszugestalten, um es der Welt, den anderen darzubieten, mit sehr viel Bitterkeit gemischt ist. Und so war

sicherlich auch der Traum von Macht, den Bonaparte träumte, beglückender als der Machtbesitz selbst. . . .

Oft wenn ich im Theater sitze, frage ich mich: Wer hat denn im Grunde das bessere Teil erwählt? Er, der Vielgequälte, der das Drama in Schmerzen gezeugt hat, der nach jedem Akt blaß und bänglich wartet, ob Klatschen oder Zischen seiner Mühe Lohn ist, oder der Zuschauer, dem die Arbeit des Schaffenden wie eine reife Frucht in den Schoß fällt, der sich den süßen Kern herausholen kann, ohne die bittere Schale mitverdauen zu müssen, der stolz als Richter dasitzt, während der Schaffende beinahe den Angeklagten spielt? Ist der Zuschauer nicht gleichsam der Herr, der Künstler nicht fast sein Knecht, der mit Späßen oder mit Erregungen den Gebieter bedient? Es ist tatsächlich so, und im alten Rom, im Orient, in China war ja der Künstler nicht nur dem Wesen nach, sondern auch formell der Sklave, nur der Genießende der Freie. Daß der Gebietende selbst tanzen, schauspielern, malen, musizieren sollte, wer würde im Orient auf die Idee kommen? Für all' das hält man sich seine Sklaven. Und wenn ich davon lese, daß am Hofe der omajadischen und abbassidischen Kalifen sich zuzeiten hundert Dichter drängten und um Gunst und Gabe wetteiferten, da wird es mir schwer, mir vorzustellen, daß so ein bettelnder Poet der höhere Mensch, der Kalif aber, der Genießende, ihm gegenüber nur Mensch zweiten Ranges gewesen sein sollte.

Als Pythagoras eines Tages mit Hieron, dem König von Syrakus, zusammenkam, fragte ihn dieser: „Was ist eigentlich dein Stand, dein Beruf?" „König," antwortete der Weise, „du bist ein Freund der olympischen Spiele und weißt, wie es in Olympia hergeht. Zur Zeit der Feste kommen einzelne dahin, die sich mit Laufen, Ringen oder sonstwie einen Preis verdienen wollen. Andere kommen als Händler hin, um bei der zahlreichen Menge ihre

Waren los zu werden. Wiederum finden sich andere ein, um Bekannte und Verwandte wiederzusehen und mit guten Freunden sich lustige Tage zu machen. Noch andere aber sind schließlich da, die nur zuschauen wollen. Zu ihnen gehöre ich. Ich bin einer von denen, die in die Welt gekommen sind, zuzuschauen."

Wer sich wie Pythagoras auf das rechte Zuschauen versteht, der hat wahrlich keine Ursache, den Handelnden und Schaffenden, den Laufenden, der sich den Atem ausrennt, den Ringenden, dem Arm und Bein zerschmettert wird, zu beneiden. Freilich, dem Zuschauer winkt kein Lorbeer und Ölblattkranz. Dafür bleibt er aber auch verschont von all' dem Häßlichen, Tierischen, Gemeinen, das mit dem Konkurrenzkampf um Macht und Ehre verbunden ist. Er sitzt auf erhöhtem Platz und darf sich getrost einbilden, daß einzig zu seinem Vergnügen die Akteure auf der Weltbühne spielen. Ihm ein Schauspiel zu bieten, kämpfen die Alexander und Cäsar, die Cromwell und Bismarck, ihn zu ergötzen, malen die Raffael, musizieren die Rossini, tanzen die Vestris. Alles, was geschieht, ist ein Schauspiel für ihn, den Zuschauer. Und weiter nichts.

„Ein Schauspiel: wie sie sich da drunten schlagen,
Die Toren, um ein aufgeputztes Nichts,
Um Scherben, um die Laune eines Wichts,
Um Throne, die von heut bis morgen ragen . . .
Du aber lächle, mische dich nicht ein
Und quäl' dich nicht mit Zorn und Mitleidspein . . .
So bist du Gott, die Welt ist deine Bühne."

Die Umfrage.

Betrachtung und Vorschlag.

(1905.)

Nulla dies sine linea. Kein Tag ohne Umfrage oder, wie man im Deutschen sagt, Enquête. Kein Tag ist etwas viel gesagt, keine Woche wiederum zu wenig. Da ich noch keinerlei Jubiläum gefeiert, keinen Raubmord begangen, kein Kassenstück geschrieben habe, bin ich nur eine Berühmtheit letzter Klasse. Trotzdem werden selbst an mich alljährlich ein paar Dutzend Umfragen gerichtet. Mit wie vielen mögen da erst die großen Berühmtheiten, die Kadelburg, Sudermann, Fräulein Luxemburg, Oyama, Haby oder gar die gefeierten Jockeis, Hungerkünstler und Athleten überschwemmt werden. Es ist schwer zu ermessen. Die Umfrage, die meist nach dem bekannten Muster gefertigt ist, „Wie denken Sie über Rumänien?", kennt weder eine Schonzeit, noch einen Schongegenstand. Nichts ist ihr zu klein, nichts zu groß, um erörtert zu werden. Allzu teuer kommt die Sache auch nicht. Jeder, der nichts Besseres zu tun hat, jeder, dem eine schlaflose Nacht Gelegenheit gibt, sich etwas recht Verzwicktes oder Einfältiges auszusinnen, kann sich mit geringen Kosten eine Umfrage leisten.

Über was ich alles in den letzten paar Jahren eine Meinung haben sollte, weiß ich so genau nicht mehr. Es wird aber gerade genügen, wenn ich das an Fragen aufzähle, was mir ohne viel Nachdenken in Erinnerung kommt. Vier Zeitungen wünschten dringend zu wissen, wie ich über Schiller denke, über seine Bedeutung für Gegenwart und Zukunft, welche seiner Dramen mir am besten gefielen, welchen Einfluß er auf mein eigenes Fühlen, Denken, Schaffen gehabt habe. Zwei Spanier erkundigten sich, wie mein Verhältnis zu Cervantes und dem Don Quichotte sei. Dem

Plattdeutschen Verband lag daran zu erfahren, ob ich in der „Verhochdeutschung“ von Reuters Stromtid eine Ungeheuerlichkeit oder etwas Ersprießliches erblicke. Andere Leute zeigten ein lebhaftes Bedürfnis, mich auszuforschen, welches meine Lieblingsbücher, Lieblingsblumen, Lieblingsspeisen seien, ob ich beim Arbeiten rauche oder trinke, was ich vom Einfluß des Radiums auf Geist und Seele halte, ob ich Gymnastik treibe oder nicht. Dergleichen Fragen läßt man sich gefallen, sie eignen sich gut zum Gesellschaftsspiel und fordern keine Hirnanstrengung. Aber es fehlten auch die größeren und großen Fragen nicht, die man mit einem Quartband beantworten müßte, um nur einigermaßen eine Antwort zu umgehen. Wie denken Sie über Antisemitismus, Alkoholismus, Spiritismus, Frauenstudium, Prügelstrafe, Todesstrafe, Homosexualität, Weltpolitik, glauben Sie an eine künftige idealistische Kulturentwickelung, an eine religiöse Neubildung, an die leibliche Wiedergeburt, was halten Sie von der Zukunft des Protestantismus, wie ist Ihre Ansicht über die Aussichten des Buddhismus?

Wie man leicht einsieht, müßte eine Aufklärungszeit sondergleichen hereinbrechen, wenn alle diese Umfragen genügend beantwortet würden. Aber es scheint, daß der Erfolg nur selten den liebevollen Bemühungen entspricht. Zum großen Teil arbeitet das Geschäft offenbar unter der Devise: Zehn Narren fragen, kein Weiser antwortet.

Und doch ist die Umfrage ganz gewiß eine Erscheinung, die eine hohe Kultur voraussetzt. Ihre ersten Anfänge freilich gehen, wie das so ziemlich bei jedem Kulturerzeugnis der Fall ist, in die Urzeit menschlicher Entwickelung zurück. Als der Mensch der Steinzeit, mit guten Gesellen ums wärmende Feuer gelagert, das erste alkoholische Getränk behaglich schlürfend prüfte und dann die Genossen fragte: „Na, Kinder, wie denkt ihr über den Stoff?“, da war der Keim der Umfrage gelegt. Zur

prunkenden Blüte aber konnte der Keim sich erst entfalten, als die Kunst des Druckes, als der Zeitungsbetrieb, als Post- und Eisenbahnverkehr die heutige Steigerung erfahren hatten. Erst jetzt konnte die Umfrage rasch und billig durch alle Lande eilen und ohne Schwierigkeiten auch den fernsten Wissenden heimsuchen, mochte er einsam auf dem Montblanc als Wetterbeobachter hausen oder forschend durch die Wüste ziehen. Am Ende seiner Wanderung, in Timbuktu oder Kuka, lauerte bereits auf ihn die Umfrage. Eine notwendige Voraussetzung ihrer Verbreitung war aber auch das Adreßbuch. Erst seitdem jeder Beruf seinen Adreßkalender hat, kann der Umfragetiger mit aller Bequemlichkeit sich seiner Beute, der Berühmtheiten versichern. Der Zusammenhang zwischen Umfrage und Kulturreife ist so innig, daß er die Möglichkeit gibt, eins der bedeutsamsten Probleme ohne weiteres zu lösen. Noch immer geht der Disput hin und her, ob auch andere Sterne, außer der Mutter Erde, von höher organisierten, geistig begabten Wesen bewohnt werden. Das eine läßt sich in dieser Sache unzweifelhaft behaupten, daß auf keinem Planeten und keinem Fixstern Wesen hausen, die in der Kultur weiter vorgeschritten sind als wir. In anderem Falle müßte längst aus dem Kosmos her eine Umfrage an die Menschheit gelangt sein.

Unter Rubriken bringen läßt sich die Umfrage nach verschiedenen Gesichtspunkten: nach Ursprung, nach Inhalt nach Wort. Entweder geht sie aus vom Staat, von einem Verein, einer Zeitung oder einer Privatperson. Hinter den privaten Umfragen verbirgt sich nur zu oft eine gewinnsüchtige Absicht; heimtückisch sucht der Umfrager auf dem Umwege Autogramme zu erhalten. Dem Inhalt nach unterscheiden sich die Umfragen in literarische, wissenschaftliche, politische usw.; dem Werte nach in alberne, törichte, weniger törichte und nicht ganz törichte.

Legion ist ihre Anzahl. Und doch würde es rein subjektiv geurteilt sein, wollte man sagen, daß zu viel umgefragt wird. Für den einzelnen bedeutet ja die Sache meist eine Quälerei, er soll sich aussprechen, ohne den inneren Drang zur Aussprache zu haben; und wenn er ihn hat, fehlt's ihm an Zeit. Aber man muß sich über diese subjektive Betrachtungsweise, über diesen Egoismus erheben. Gerade der wilde Eifer, mit dem umgefragt wird, zeugt dafür, daß es sich um eine kulturelle Notwendigkeit handelt. Ist das aber der Fall, bedeutet der Wissensdurst der Umfragenden eine lebendige Förderung unserer nationalen und menschheitlichen Entwickelung, dann muß ohne Voreingenommenheit, in objektivem Wahrheitsdrang zugegeben werden, daß nicht zu viel, sondern im Gegenteil zu wenig umgefragt wird. Auf diese und jene Einzelheit unseres Wollens und Fühlens, Denkens und Forschens fällt durch die beantworteten Umfragen ein blendendes Licht. Aber auf jeden derart erleuchteten Einzelpunkt kommen tausend andere Punkte, die im dicksten Dunkel bleiben.

Wie soll dem abgeholfen werden? Es gibt nur einen Weg. Bisher ist das Umfragen ganz willkürlich, ohne Regel und Gesetz, ganz zusammenhanglos betrieben worden. Auf diese Weise lassen sich weder vollständige noch gründliche Ergebnisse erzielen. Es ist nötig, das Umfragen in System zu bringen und es nach größtem Maßstab zu organisieren. Was haben Psychologie, Physiologie für einen wesentlichen Nutzen davon, wenn durch Umfragen einzig und allein über meine Lieblingsbücher und Lieblingsspeisen Aufklärung geschafft wird, dafür aber die Wissenschaft ganz im Finstern bleibt in bezug auf meine Lieblingsgerüche, Lieblingswesten, Lieblingstaschentücher, Lieblingsstaatsmänner, Lieblingsgassenhauer, im Finstern darüber, ob ich lieber faulenze als arbeite, ob ich mehr Neigung habe zum Ameisenbär oder zum Ichneumon, ob ich lieber

von Kannibalen gefressen sein möchte als vom Krokodil? Oder, um auf ein ander Gebiet zu kommen, wie kann die Literaturgeschichte genügend aufgehellt werden, wenn immer und ewig nur über Schiller und Goethe umgefragt wird, wenn nie die Ansichten über Uz, Langbein, Pfeffel, Pyra, Johann Valentin Pietsch gründlich ausgeforscht werden? Da hilft nichts anderes, es müssen vielgliedrige Kommissionen gebildet werden, die nach umfassenden Vorstudien einfach alles, was ist, auf Fragebogen in Frageform zusammenstellen. Und diese Fragebogen müssen nicht nur an einige Erwählte, sondern, wie Volkszählungs- und Steuerlisten an jeden Mitbürger verschickt werden. Nur so kann ein vollständiges Material zusammenkommen. Am besten wird es sein, wenn die Umfrage Staatsmonopol wird und das Antworten unter Strafandrohung erzwungen werden kann. Bei Fragen, die eine ausführlichere Antwort, eine Abhandlung erheischen, könnten Honorare ausgesetzt werden. Wenn Sully, Heinrichs IV. Minister, das Ziel materieller Wohlfahrt darin sah, daß jeder Bauer Sonntags sein Huhn im Topfe habe, so darf ich es wohl als Teil idealer Kultur bezeichnen, daß jeder Bürger an jedem Sonntag seinen Umfragebogen vor sich liegen hat. Eröffnet werden müßte dieser systematische Betrieb natürlich mit der Umfrage: „Wie denken Sie über die Umfrage?“

So mein Vorschlag! Ich werde es mir überlegen, ob ich ihn nicht zum Gegenstand einer Umfrage machen soll.

Nordpol & Co.

(1905.)

Beinahe vierzig Jahre sind verflossen, seitdem zum ersten Mal ein Mensch das Land betrat, das unmittelbar den Nordpol umschließt. Ein Land ohne jede Vegetation, nichts als ein Vulkan, der schroff aus dem offenen Meere emporsteigt. Zu holen ist da nichts, und eben deshalb ist's kein Wunder, daß dem Kapitän Hatteras, dem Phantasiemenschen, den Jules Verne ausgesandt, bis auf den heutigen Tag noch kein Lebender, kein Wirklichkeitsmensch nachgefolgt ist. Zu holen ist da nichts, nichts für den Handel, nichts für die Wissenschaft. Immer wieder wird uns das versichert in Reden und in Schriften. „Mancherlei Probleme sind dort oben in den Polargegenden zu lösen für die Wissenschaft, eine Fülle von Bereicherung kann sie dort erfahren, aber am Nordpol selbst liegt ihr nichts, rein gar nichts.“ Und als der Fuchs zehnmal umsonst nach den Trauben gesprungen war, da gab er's auf und erklärte geringschätzig: Schad' nichts; die Trauben sind zu sauer. . . . Kann sein, kann nicht sein. Vielleicht sind sie wirklich sauer. Vielleicht gehört der Nordpol in der Tat für die Herren Gelehrten zu den Dingen, die ihnen farcimina sind. Aber es gibt doch noch andere Interessen als die wissenschaftlichen. Eins ist immerhin dort oben, wo alle Meridiane sich kreuzen, zu holen: die Ehre.

Die Ehre der Kultur. Die Ehre der Menschheit. Die fordern es, daß der Menschheit kein Winkel in dem Hause, das sie bewohnt, unbekannt bleibt, vor allem nicht jener Winkel, der wie kein anderer die Phantasie lockt und reizt. Ein sehr ideales Interesse, ohne Zweifel. Aber gerade deshalb doppelt und dreifach der Berücksichtigung

wert. Jede Kultur muß verflachen, versumpfen und schließlich an Stagnation zugrunde gehen, wenn sie sich nicht dann und wann rein ideale Aufgaben stellt und an diese Aufgaben denselben brennenden Eifer setzt, den sie in materiellen Dingen so leicht aufbringt. Nur solche Idealitäten zeugen jene tiefe, selbstlose Begeisterung, die neuen Schwung in die Seelen bringt, mit frischem Blut die Adern durchströmt, neues Leben durch alle Säfte ergießt. Nur von ihnen geht jene Wärme aus, die neue Kulturfrühlinge zeitigt.

Mögen die Gelehrten reden, was sie wollen. Mag vom Nordpol nichts, rein gar nichts zu holen sein. Je idealer die Aufgabe, je selbstloser die Tat, desto belebender die Wirkung. Und die Menschheit, soweit sie dieses Namens überhaupt würdig ist, hat dafür ein feines Empfinden. An dem Tage, wo die Kunde kommt, daß der erste Lebende den Pol erreicht hat, wird es uns doch wie ein Rausch überkommen, und die Freude über das Errungene wird neue Kräfte in uns lösen, uns zu weiteren Anstrengungen erregen und unseren Zukunftsglauben stählen. Auch wenn dort oben weiter nichts zu sehen ist als eine treibende Eisscholle.

Daß jener Tag noch nicht gekommen ist, das ist — wollte ich es eine Schmach für die Menschheit nennen, so würden leider nur wenige den Ausdruck nicht zu stark finden. Jedenfalls ist es ein bedenkliches Zeichen für den Kulturzustand der Allgemeinheit. Diese Allgemeinkultur steckt doch immer noch in den Niederungen des Daseins, immer noch hält sie sich ganz und gar an das Zunächstliegende, immer noch lastet auf ihr die Sorge um die bloße Existenz, immer noch muß sie mühsam ringen, auch nur die primitivsten Bedürfnisse zu befriedigen. Eine Hochkultur oder vielmehr eine wahre Kultur hätten wir erst dann, wenn die Allgemeinheit über die Existenzfragen

hinaus wäre, wenn sie den idealen Fragen jene Aufmerksamkeit widmen könnte, die heute von den materiellen in Anspruch genommen wird, wenn die materiellen so eine Nebensache geworden wären, wie es heute die ideellen sind. Daß sie es noch sind, dafür liefert das Ringen um den Nordpol den deutlichsten Beweis.

Zwei Jahrhunderte lang haben Holländer, Engländer, Amerikaner Expedition um Expedition ausgesandt, die östliche und nordwestliche Durchfahrt zu entdecken. Da galt es Handelsinteressen, und der Eifer war groß. Der Nordpol als Ziel — das ist eine Aufgabe, die erst in den letzten Jahrzehnten einige Köpfe erhitzt hat. Ernstlich in Angriff genommen ist sie vielleicht von zehn, zwölf Expeditionen. Und fast immer war es der oder jener Privatmann, der ein Schiff ausrüstete. Ein paar hunderttausend Mark, mehr sind wohl nie auf einen Versuch verwandt. Nie ist die Sache in dem großen Stil, mit einem Aufwand von Mitteln und Kräften betrieben worden, der unbedingt zum Erfolge führen mußte. Hätte irgend ein Volk die Hälfte der Summen, die es für die winzigste Kriegsexpedition hingibt, an eine Polfahrt gesetzt, so gäbe es keine Nordpolfrage mehr. Dann brauchte nicht ein Einzelschiff hinaufzufahren, zwanzig Expeditionen hätten sich in raschestem Tempo folgen können, Station um Station mit ausreichenden Kräften besetzend, eine die andere stützend und vorwärtsschiebend — bis ans Ziel. Aber das gerade ist das böse Zeugnis für unsere Kultur, daß es sich im Grunde um nichts als eine Geldfrage handelt. Alle nur möglichen Bedenken wären berechtigt, wenn die Erreichung des Pols etwas so Phantastisches wäre, wie es etwa die Idee, zum Mittelpunkt der Erde vorzudringen oder zum Mars überzusetzen, wenigstens heute noch ist. Aber um irgend etwas Ungeheuerliches handelt es sich durchaus nicht. Einzig und allein um etwas mehr Mittel und mehr

Kräfte, die ohne Zersplitterung und ohne lange Zwischenpausen aufgeboten werden.

Vor kurzem wurde in England eine ganze Flotte ausgedienter Kriegsschiffe auf Abbruch versteigert. Nie hat eins dieser Kriegsschiffe von irgend einem Kriege etwas gemerkt, nie ein Gefecht mitgemacht, nie im Ernstfall einen Schuß gefeuert. Ihre ganze Existenz war mit Paraden und Manövern ausgefüllt, dann und wann machten sie eine Reise durch den Ozean, zeigten die Flagge und schossen Salut. Eine Existenz so zwecklos wie möglich, oder man muß es schon einen Zweck nennen, daß sie möglicherweise hätten in Aktion treten können, wenn und insofern — — Was hätten diese Schiffe, ein wenig umgeformt, für die Forschung leisten können! Milliarden haben in den letzten Jahrzehnten die Völker verausgabt, um Kriegsschiffe zu bauen, die nie Kriegsschiffe geworden sind, die allmählich veralteten, schließlich ausrangiert wurden und nie etwas leisteten. Ein kleiner Bruchteil dieser Milliarden auf Polarschiffe verwandt, und der Nordpol wäre bereits ein Zielpunkt für Ausflügler und Touristen. Natürlich wird man mir einwenden, daß es leider ein bitteres Muß ist, auf unbestimmte Kriegsmöglichkeiten hin Unsummen in die Schanze zu schlagen, und daß eben deshalb für ideale Kulturzwecke wenig übrig bleibt. Unleugbar! Nur soll man mit einer Kultur, auf der ein solches Muß lastet, nicht großtun.

Was aber vom Nordpol gilt, das gilt auch vom Südpol und von hundert anderen Zielen, deren Erreichung keinen unmittelbaren Geschäftsvorteil in Aussicht stellt, sondern nichts als Anregung, Erregung und ein bißchen Mehrwissen. Ziele, die sämtlich bald erreichbar wären, müßten wir unsere Mittel nicht vor allem gegen die Gefahr aufbieten, daß wir einander ausrauben und totschlagen. Eine Kultur, eine menschenwürdige, werden wir erst haben, wenn

diese Gefahr keine Rolle mehr spielt. Die andere Sorge aber, daß uns bald die idealen Anregungen ausgehen würden, wenn wir allzueifrig dahinter wären, die idealen Ziele zu erreichen, die ist sehr eitel. Nordpol & Co. ist eine Gesellschaft, die ins Endlose geht; wenn die eine Aufgabe gelöst ist, taucht gleich eine zweite vor uns auf.

Ein Weihnachtstraum.

(1905.)

Es ist nicht leicht, in oder um Berlin einem der Weihnachtsengel zu begegnen. Sie meiden die Gegend nach Möglichkeit. Erstens, um etwaigen Respektlosigkeiten zweifelsüchtiger Berliner Jungens aus dem Wege zu gehn, zweitens, weil sie in der Gaben- und Geschenkvermittlung gegen die Konkurrenz der Warenhäuser nicht mehr aufkommen können. Um so glücklicher war ich, als ich dennoch dieser Tage durch Zufall einem Weihnachtsengel in den Weg lief. . . . Es war an einem der selt'nen Tage, an denen sich der Winter 1905 plötzlich wie mit jähem Ruck darauf zu besinnen scheint, daß er noch nicht zum Vorfrühling avanciert, sondern zum Wintersein kommandiert ist. Alle Eispächter, Ski- und Schlittschuhläufer machen ein vergnügt Gesicht und stöhnen, tief Atem holend: Na endlich! Aber schwapp! schläft der Winter wieder ein, und das bißchen Schnee verschwindet wie Schlagsahne im Mädchenpensionat. Immerhin! Meinethalben! An jenem Tage war es wirklich einmal Winter, zum mindesten zwölf Stunden lang. Die Bäume standen weißbereift, und in

der sonnenklaren Luft spazierte ich frohgemut am Havel-ufer hin. Weit und breit außer mir kein Mensch.

Da, bei einer Biegung des Weges sah ich dicht vor mir an einem Abhang gelagert zwei Wanderer. Durch ihre Tracht unverkennbar. Der eine, der Hellblonde, in lichtblauer Tunika mit gold'nem Gürtel und silbrig glitzernden Flügeln — offenbar ein Weihnachtsengel. Der andere, der Weißbärtige, in langem Pelz, ganz zweifellos Knecht Ruprecht. Es war mir unmöglich, an ihnen wie an Fremden vorüberzugehen. Ich grüßte und stellte mich vor. Sie erwiderten den Gruß, und der Blonde überreichte mir seine Karte: „Raphael, im Nebenamt Weihnachtsbote." Der andere brummte: „Ruprecht, ehemals Asenbote in Walhalla, jetzt im Himmel zur Aushilfe angestellt. Fassen Sie mal hier in meine Tasche, rechts oben, da steckt ein besonderes Geschenk für Sie."

Ein wenig ungläubig, aber doch neugierig griff ich zu und holte etwas wie eine ganz zarte und durchsichtige Pastille hervor. „Gottbefohlen!" sagte der Engel, erhob sich und war verschwunden. Nur ein silbriger Schein zog droben durch die Lüfte. Auch Knecht Ruprecht machte sich fertig zum Abmarsch. Als ich ihn fragend anblickte, meinte er: „Ich hol' ihn schon noch ein, habe die Siebenmeilenstiefel an. Heilo!" . . . Und weg war er.

Erst da ich zu Bett gehen wollte, dachte ich wieder an das Geschenk und nahm die Pastille ein. Alsbald war ich entschlafen.

Ein weiter Platz lag vor mir. Schattige Alleen durchzogen ihn. Springbrunnen rauschten, weiße Marmorkolonnaden umschlossen ihn. Im Hintergrunde wogte das Meer. Rechts zur Seite ragte ein Palast, ähnlich wie das Weiße Haus in Washington. Vor dem Hause, auf dem Platze, unter den Kolonnaden überall Menschen, einzeln, paarweise, in Gruppen. Viele bekannte Gesichter.

Kriegsminister von Einem hielt freundlich Berta von Suttner umfangen und sagte gerade: „Edle Frau, ich bin durchaus Ihrer Ansicht. Es ist endlich an der Zeit, durch diese Metzeleien, die man Kriege nennt, einen Strich zu machen. Soweit es an mir liegt, soll die allgemeine Abrüstung sich baldigst vollziehen.“ „Meine Ansicht?!“ flötete Frau Berta. „Aber nein, keineswegs! So ein frisch-fromm-fröhlicher Krieg tut den Völkern zuweilen not, wie der Natur ein Gewitter, das die Luft von Dünsten reinigt. Es hat etwas Furchtbares, so ein Gewitter, aber doch auch wieder etwas großartig Berückendes.“ . . .

Na, dachte ich, die Herrschaften müssen ineinander verliebt sein, daß sie sich derart nach dem Munde reden. Ich ging weiter und sah mich plötzlich dem Zaren Nikolaus gegenüber, der mit Gorki auf und ab schritt.

„Brüderchen Gorki,“ hörte ich den Zaren energisch rufen, „ich bin entschlossen, ich lege meine Würde nieder, und alle meine Güter und Gelder opfre ich dem Volke. Wir dürfen nicht ruhen, bis jeder Russe alle Tage sein Huhn im Topfe, zu jeder Mahlzeit seinen Sekt, für jedes Kind ein Landgut hat, nicht rasten, bis jeder Russe Doktor sämtlicher Universitätsfakultäten ist. Wie freue ich mich auf den Tag, an dem ich nichts als ein Freier unter Freien, der Ärmste unter lauter Reichen bin!“

„Halt! Halt! Väterchen!“ schrie Gorki. „So weit soll und darf es nie kommen. Erst der Zar und nochmals der Zar, und dann vielleicht das Volk. Eins deiner Haupthaare ist wichtiger für Rußland als Millionen Bärte von Muschiks. Lieber verhungern wir alle, als daß du nur einen Dinergang weniger bekommst. Das Leben für den Zar!“ . . . Ich konnte mich nicht enthalten und rief: „Gorki als Höfling! Die Welt geht unter.“ Der Dichter aber lächelte mich wohlwollend an, und zu-

gleich deutete er auf eine Gruppe von vier Leuten, die an einer Schankbude standen und in Wasser Brüderschaft tranken.

„Brüderchen!“ flüsterte Schönerer, der Alldeutsche, dem Tschechen Kramarcz zu, und „Brüderchen!“ Kossuth dem Grafen Fejervary, und dann umarmten sich die vier unter Küssen und Tränen. Bekannte Stimmen in der Nähe schreckten mich aus meinem verwunderten Starren auf. Auf einer Bank saßen, Hand in Hand, Harden und Sudermann. Von Harden hörte ich nur noch die Worte:

„Wir Kritiker sind nichts als arme Schächer. Vor euch, den Schaffenden, sollten wir immer nur mit dem Hute in der Hand dastehen.“ „Um Gottes willen nicht!“ unterbrach ihn Sudermann und blickte ihn liebevoll an. „Unsere ganze Kultur steht und fällt mit der Kritik. Ohne sie ist sie wie ein Haus ohne Fenster. Eher können wir hundert Dramatiker entbehren als einen Kritiker.“ . . .

Bin ich verrückt oder träume ich? dachte ich im Traum. Und da eben ein freundlich aussehender Greis mir entgegenkam, fragte ich ihn: „Bitte, mein Herr, sagen Sie mir, leben wir noch im Jahre 1905, sind wir hier noch im Diesseits, hat sich vielleicht die Erdachse verbogen? Alle die Leute hier reden genau das Gegenteil von dem, was, wie ich weiß, ihre Meinung ist.“ Erstaunt sah mich der Alte an und sagte kopfschüttelnd: „Aber, mein Bester, haben Sie denn ein ganzes Jahr verschlafen? Wissen Sie denn nicht, daß mit dem Jahre 1906 das Zeitalter der allgemeinen Verständigung hereingebrochen ist? Haben Sie nichts von dem Propheten gehört, der von Land zu Land die große Friedensbotschaft verkündet hat? Ein paar Sätze davon weiß ich auswendig; hören Sie: ‚Woran krankt unsere Kultur, unser ganzes Leben? Daß keiner den andern versteht. Wie beim Turmbau zu Babel, so spricht jeder seine Sprache für sich, denkt für sich und denkt nur

an sich und weiß nichts davon, wie's in dem anderen aussieht, was der andere sinnt und begehrt. Jeder hat den Eigendünkel, daß nur er das Rechte fühlt und denkt, daß bei ihm alle Wahrheit und alles Recht ist. Der andere ist der Irrende, der Verführte, der Elende, der bewußt in seiner Bosheit verharrt. Jeder sucht nur, liebt nur, liest nur, was seinen Neigungen entspricht, statt gerade das zu suchen, zu lieben, zu lesen, was ihm entgangen ist; denn nur durch Aufnahme des Fremden kann er die eigene Halbheit zur Ganzheit ergänzen. Erst wenn jeder ganz in den anderen hineinfühlen, der Demokrat in den Aristokraten, der Gläubige in den Ungläubigen, der Herrschende in den Beherrschten sich ‚versetzen' kann, erst dann haben wir eine wahre Kultur. Zum Glück habe ich ein Mittel entdeckt, das es jedem in jedem Augenblick ermöglicht, aus der eigenen Haut heraus in eine fremde hinein zu fahren. Ich stelle es hiermit gratis zur Verfügung.' . . . So verkündete der Prophet. Und seitdem fahren wir beständig aus einer Haut in die andere und lernen alles verstehen und uns gegenseitig fördern, ergänzen, verschmelzen, statt wie früher uns anzufauchen, niederzukämpfen und zu verhetzen." Er wollte noch weiter sprechen, aber ein mächtiger Gesang erscholl und übertönte seine Stimme. Auf der Terrasse des Weißen Hauses waren die „gelben" Journalisten aller Länder, die Nationalisten, Imperialisten, Chauvinisten zusammengetreten zu einem Männerchor, und begeistert sangen sie: Sind wir vereint zur guten Stunde, ein echter Menschenbrüderchor. —

Ich ging näher heran. Da öffnete sich die Tür des Hauses, und heraus traten Rosa Luxemburg und die russische Zarin. Jede wollte der anderen den Vortritt lassen, aber Fräulein Rosa lispelte honigsüß: „Nach Ihnen, teure Frau!" . . . „Unmöglich!" schrie ich ganz laut; „ich will alles glauben, aber das kann nicht sein, ich muß träumen."

Eine heftige Bewegung, ich stürzte ein paar Marmorstufen hinunter und — erwachte.

Ach! Es war nur ein Traum.

Drama und Roman.

(1906.)

Es gibt heute noch ebensoviel Scholastiker wie im Mittelalter. Nur daß sie meist nicht mehr die Frage der Dreieinigkeit, der Transsubstantiation und des Engelleibes erörtern, sondern andere Fragen, die ebenso unlösbar sind und die vom Schauplatz wieder verschwinden, weil die Debatte bald an Langweiligkeit erstickt. In allerhand Zeitschriften wird, wie ich sehe, seit einiger Zeit wieder einmal die bedeutungsvolle Frage erörtert, ob das Drama oder das Epos mit seinen Zweiggebilden Roman und Novelle die höhere Kunstform darstelle. Man könnte mit demselben Recht die Fragen aufwerfen: Was ist höhere Wissenschaft, Chemie oder Physik, was die höhere Kunst, Poesie oder Musik, was der höhere Genuß, ein Glas Rheinwein oder ein Glas Bordeaux? Das alles sind Doktorfragen, die im Grunde nur eine subjektive Entscheidung zulassen; wer sich mit ihnen beschäftigt, der nehme die Beschäftigung als Spiel, als eine Art geistiger Gymnastik, aber er mache keinen Anspruch auf ernsthafte Würdigung seines Tuns. Es lassen sich in vielen Fällen nicht einmal die Einzelwerke des einen Gebiets mit denen des anderen vergleichen, geschweige denn die Gattungen selbst. Oder wer getraut sich zu entscheiden, ob Goethes „Hermann und Dorothea“ bedeutsamer ist als

Schillers „Wilhelm Tell“, ob Homers Ilias und Odyssee künstlerisch wertvoller sind als Shakespeares Dramen? Was mich betrifft, so weiß ich bestimmt nur das eine, daß ein meisterhafter Roman mir mehr gilt als ein schwächliches Drama, und umgekehrt. Und nur für den Durchschnitt, durchaus nicht in jedem einzelnen Fall, scheint es mir zuzutreffen, daß das Drama dem Roman voraus ist in der Energie der Wirkung, der Roman aber dem Drama in der Fülle des Gehalts und dem Reichtum der Probleme. Das letztere freilich nur bedingt. An und für sich ist das Drama in der Stoffwahl ebensowenig beengt wie der Roman; aber da die Dramatiker ihrer Mehrzahl nach stets die Bühne im Auge haben, so müssen sie sich um des Theaterpublikums willen, das als Massenwesen weit engherziger und schwachnerviger ist als der einzelne Leser, sehr zurückhalten und beschränken. Von ähnlichen Rücksichten hält sich auch der Erzähler nicht immer frei, aber im allgemeinen bewegt er sich doch in viel weiteren Grenzen und spricht sich freier und offener aus als der Bühnenschriftsteller. Wie umfassend das Stoffgebiet des heutigen Romans ist, das merkt am deutlichsten der Kritiker, da er nach und nach so ziemlich die ganze Erzählungsliteratur unserer Zeit durchzukosten hat. Als wäre ein Faustmantel sein, so wird er allmählich auf alle Höhen, in alle Tiefen der Erde geführt, und zuweilen noch über die Erde hinaus; zwingt ihn heute der Erzähler, mit ihm die soziale Frage anzuschneiden, so morgen dem Problem der Unsterblichkeit näherzutreten, ein andermal sich in die Kulturverhältnisse Indiens zu vertiefen, und gleich darauf dem Betrieb einer Bierbrauerei in allen seinen Teilen die gebührende Aufmerksamkeit zu schenken. Vor dem Erzähler ist nichts sicher: weder die Juden- noch die Frauenfrage, weder die Häuslichkeit sämtlicher Staatsleiter Europas noch die Kämpfe auf Kuba, weder die chinesischen Lasterhöhlen in Schanghai noch die Zustände auf dem

Sirius. Die Erde könnte platzen oder sonst zugrundegehen, wenn nur die Romane gerettet würden, so könnten sich sonstige Sternenbewohner ein vollkommenes Bild machen vom Wesen, Treiben, Denken, Fühlen, von der Geschichte und Statistik, vom Glauben und Regieren und allen anderen Dummheiten der ausgestorbenen spezies humana.

Roman und Novelle.

(1905.)

Auch unter den Belletristen gibt es den und jenen, der von dem Unterschied zwischen Roman und Novelle nichts anderes auszusagen weiß als: Romane sind länger, Novellen sind kürzer. Oder: An einer Novelle schreib' ich einen bis vierzehn Tage, an einem Roman einen bis vierzehn Monate. Derartige Unklarheiten zeugen von einem ästhetischen Notstand, den all' unsere literarische Schulmeisterei noch nicht zu bannen vermocht hat. Wie weit die Unklarheit verbreitet ist, das merkt man am deutlichsten, wenn man sieht, was alles unter der Flagge Novelle in die große Literatursee hinaussteuert. Und doch ist es ebenso geschmacklos, feuilletonistische Skizzen, aphoristische Studien, Plaudereien, Stimmungsbilder als Novellen auf den Markt zu bringen, wie es töricht wäre, ein Epos Drama oder ein schlichtes Volkslied Sonett zu nennen. Mit dem inneren Wert hat freilich keinerlei Bezeichnung etwas zu tun, aber eine klare Ordnung in allen Dingen hat auch ihr Gutes. Einmal geschaffene ästhetische Rubriken, die geschichtlich festgelegt sind, wirft nur der Unwissende acht-

und fühllos über den Haufen. Ästhetische Unwissenheit aber scheint eine sorgsam gepflegte Eigentümlichkeit unserer Dutzenddichter zu sein, sonst liefen nicht die „Romane“ in Massen herum, die jeder Kundige auf den ersten Blick als „Novellen“ erkennt. Vielleicht wäre es nützlich, ein literarisches Standesamt zu schaffen, das den Poeten die Namengebung abnähme und für die rechte Rubrizierung sorgte. Allzu verborgen sind ja die Merkmale nicht, die es ermöglichen, Roman und Novelle zu unterscheiden. Da ist vor allem das eine, daß der Roman ein vielverschlungenes Gewebe von Handlung und Charakteristik gibt, ein umfassendes Gesamtbild, das entweder ein Einzelleben in seinem Steigen und Fallen, mit allen seinen Beziehungen und Ausstrahlungen, oder eine ganze Zeitepoche umspannt. Der Roman ist gleichsam ein Gebilde von konzentrischen Kreisen. Die Novelle aber ist nur ein Einzelkreis mit einheitlichem Handlungskern, sie bietet nur einen Einzelfall und ein fest in sich geschlossenes Einzelproblem, und zwar in einer bestimmten Momentbeleuchtung. Dadurch erklärt es sich auch, daß dem Roman, der ins Weite geht, das Gebiet des Typischen und Allgemeinen, der Novelle das Absonderliche, Ungewöhnliche, Seltsame, das rein Individuelle näher liegt. In ihrer Hauptmasse lassen sich die Novellen aller Literaturen in zwei Gruppen einordnen: entweder sind sie nichts als behaglich ausgesponnene Anekdoten à la Boccaccio und Maupassant — die Erfindung bietet den wesentlichen Reiz —, oder sie vertiefen sich in ein ethisches, soziales, psychologisches Problem, wie das bei der deutschen Novelle von Tieck bis auf Heyse vorzugsweise der Fall ist. Auch der Roman kann so ein Einzelproblem behandeln, aber dann wird er es in all seinen Verzweigungen, von den verschiedensten Gesichtspunkten aus zu erfassen suchen, während die Novelle sich an einen einzigen Hauptgesichtspunkt halten wird. So wäre es

möglich, daß ein Romanstoff sich mit weit weniger Seiten erledigen ließe als ein Novellenstoff. Länge und Kürze machen den Unterschied nicht.

Vom weiblichen Roman.

(1906.)

Es scheint mir nur noch eine Frage der Zeit zu sein, daß der „männliche" Roman ganz ausstirbt, der Erzähler — gleich dem Vogel Moa auf Neuseeland — in die Reihe der Vergangenheitswesen tritt und die Erzählerin das Feld allein behauptet. Heute ist freilich der männliche Roman in seinen besseren Erscheinungen dem weiblichen geistig und ästhetisch noch um einige Längen voraus. Aber auf der schöneren Geschlechtsseite mehren sich die bedeutenden Talente mit jedem Literaturjahr. Und da schließlich Übung den Meister macht, so hat die männliche Seite gerechten Anlaß, den Umfang, in welchem die heutige Damenwelt das Romanschreiben übt, pflegt und kultiviert, mit einem gelinden Schauer zu empfinden. Wie es kommt, daß gerade die literarische Gattung des Romans zu einer besonderen Domäne der schriftstellernden Frau geworden ist, das ist eine Frage, die wohl mehr ins Gebiet der allgemeinen Psychologie oder auch der sozialen Frauenfrage schlägt als ins Gebiet der Ästhetik.

Es war einmal in einer Sommerfrische Tirols. Dort hatte ich eines Nachmittags das Glück, in einer Gesellschaft, die ihren Kaffee unter den weitschattenden Kastanien des gastlichen „Elefanten" einnahm, der einzige — Herr

zu sein. Daß das braune Getränk, dessen Duft keinerlei verwandtschaftliche Beziehungen zu dem Würzeland Arabien andeutete, nicht unter feierlichem Schweigen geschlürft wurde, ist selbstverständlich. War ich doch der einzige von Adams Geschlecht, einem Geschlecht, dessen Zunge nur durch stärkere Getränke als angebräuntes Wasser beredt wird. Von Anfang an drehte sich das Gespräch vorwiegend um die Genüsse, welche der Aufenthalt in dem Tiroler Nestchen darbot. Obwohl die Damen der kleinen Gesellschaft das abgelegene Gebirgstal in ihrer Mehrzahl gerade deshalb aufgesucht hatten, weil dort nach Meyer sowohl als nach Bädeker auf ungestörte Ruhe und friedvolle Einsamkeit zu rechnen war, so klagten doch alle, daß der Lobhymnus der verehrten Reiseführer ein — allzu berechtigter sei. Mit ziemlicher Einmütigkeit wurde festgestellt, daß ein Übermaß von Ruhe, ein Übermaß von Genußmangel erst recht geeignet sei, den modernen Menschen nervös zu machen — wenn er eben an Unruhe gewöhnt sei.

Und auf Verlangen mußte ich auch zugeben, daß die Dreizahl der Genüsse, die uns zu Gebote stand: Spazierengehen, Table d'hote, Romanlesen, auf die Dauer mehr ein- als dreiförmig wirkte. Zum Dank für dieses Zugeständnis weilten die Damen — mit Rücksicht auf meine „kritischen Fähigkeiten“, die man so wohlwollend war, nicht anzuzweifeln, — in ihren Betrachtungen längere Zeit bei dem dritten der Genüsse, dem Romanlesen. Und da stellte es sich heraus, daß die sämtlichen Romane, mit denen sich die Damen für den Kuraufenthalt versehen hatten, von zwei winzigen Ausnahmen abgesehen, weiblichen Ursprungs waren. Beabsichtigt war diese einseitige Auswahl nicht. Wurde doch die Tatsache selbst erst mit meiner Hilfe festgelegt, als ich die Aufklärung gab, daß ein unausgeschriebener Vorname auf dem Buchumschlag, ein einfaches A. oder B. oder C. fast immer eine Anna, Berta, Clara, fast

niemals einen August, Benno, Carl bedeute. Zum Glück wird diese Ursprungsverschleierung heute immer seltener, seitdem die Damen keinen Anlaß mehr haben, ihr literarisch siegreiches Geschlecht zu verleugnen. Als die Tatsache, die überaus starke Anteilnahme der Weiblichkeit an der Romanschriftstellerei, für richtig befunden war, erhob sich natürlich auch in diesem Kreise die Frage nach dem Warum und Wieso. Jede der Damen fand nach einigem Besinnen eine eigene Antwort auf die Frage. Die einfachste Erklärung lautete, daß die Frau, die ja auch die eifrigste Romanleserin sei, vor dem Manne die Naturanlage zum Erzählen, zum „Romanerdichten" voraushabe. Diese Anlage zeige sie schon als Kind, im Spiel mit ihren Puppen; das Verhältnis zwischen der Puppenmama und ihren Zöglingen sowie der Püppchen untereinander werde stets zu einem Phantasieroman ausgearbeitet. Als junge Mutter sei die Frau fast durchweg die Märchenerzählerin für ihre Kinder, und ihr Hang wie ihr Talent, einen Gegenstand mit sprachlichen Mitteln breit auszuspinnen, werde durch jedes Kaffeekränzchen bezeugt. An das Kränzchen knüpfte auch die zweite Erklärung an, die der Frau ein besonderes Interesse für die Verwicklungen des Alltagslebens, für die Beziehungen der Geschlechter und dergleichen mehr zusprach; von solchen Beziehungen und Verwicklungen aber nähre sich der Durchschnittsroman. Das größere Interesse habe notwendigerweise eine stärkere, auch literarische Beschäftigung mit solchen Lebenswerten zur Folge. Die Neigungen des Mannes dagegen richteten sich mehr auf das Ideale und Abstrakte. Im Gegensatz hierzu behauptete die dritte Erklärerin, die Frau sei die eigentliche Trägerin aller Romantik, und der Roman müsse romantisch sein, oder er sei ein Unding. Nüchterner urteilte die Erklärerin Nr. vier. Sie meinte, daß unter den heutigen sozialen Verhältnissen die Frau einfach mehr Zeit und Muße habe, Geschichten

bändeweis auszuspinnen, als der Mann, der in der Literatur denn auch mehr als die Frau die „konzentrierten“ Dichtungsgattungen, das Drama und das Vers-Epos, pflege. Ganz ins Prosaische verfiel Nr. fünf, obwohl oder auch vielleicht weil sie selbst der Schriftstellerei ergeben war. Sie bemerkte, daß der Massenbedarf an Romanen, wie ihn die heutigen Zeitungen beanspruchen, eine billige, rasch herzustellende Ramschliteraturware erfordere, und sowohl in den Geld- wie in den Geistesansprüchen sei die Frau bescheidener als der Mann. Wiederum in Gegensatz hierzu stellte sich die sechste Erklärung, die radikalste, die freilich an die Nummern eins bis drei anklang. Ihr zufolge war die Frau nicht nur auf dem Felde des Romans, sondern auf allen Gebieten der Poesie berufen, den Mann zu verdrängen. Des Mannes Domäne seien Wissenschaft und Politik, denn sein Hauptwerkzeug sei die Gründlichkeit; die Frau ziehe das Phantasieleben, das leichte Spiel der Vorstellungen und Gedanken, vor. Ihr gehöre daher naturgemäß die Kunst. Übrigens sei sie es, sie allein schon heute, die noch poetische Werke lese; der Mann beschäftige sich nur noch mit Sozialismus und Sport. Die beiden letzten Erklärungen, Nr. fünf wie Nr. sechs, erregten um so stürmischeren Widerspruch, als sie in sehr energischem Tone abgegeben wurden. Aber auch von den übrigen Aussprüchen erfreute sich keiner des allgemeinen Beifalls; lebhafteres Kopfnicken erregte nur Nr. eins. Für meine Person mußte ich bekennen, daß ich gleichfalls eine überzeugende Erklärung nicht zu geben vermöge; ein Körnchen Wahrheit berge sich wohl in jedem der Urteile, die ich gehört. Mithin bildeten die sechs zusammen schon ein ziemliches Korn Wahrheit.

Vom Standard work.

(1906.)

Immer wieder zeugt die Literatur von Zeit zu Zeit ein Werk, ein **Standard work**, in dem sich der Geist einer Epoche, ihr innerstes Fühlen und Wollen und Sehnen ebenso treu wie umfassend offenbart. Wie im sedimentären Schiefer die Fauna der Urwelt, so erhält sich in jenen Werken, nur weit lebendiger und frischer, das Empfinden der vergangenen Menschheit; wir schauen ihr durch das Medium der Dichtung gleichsam in Herz und Nieren. So lebt der Mensch des Mittelalters mit seiner inbrünstigen Sehnsucht, aber auch mit seinem grimmigen Fanatismus in der „Göttlichen Komödie“ fort, der genußschwelgende Mensch der Spätrenaissance in Ariosts „Orlando“, der zwischen Rationalismus und Mystizismus hin und her schwankende Mensch der Aufklärungszeit im „Faust“. Wo ist das **Standard work** unserer Epoche? Ist es schon geschrieben? Eine Zeitlang glaubte ich im „Weißen Rößl“ der Schwankfirma Blumenthal-Kadelburg das **representative work** unserer Tage zu erkennen. Das klingt scherzhafter, als es im Grunde gemeint ist. Von allen Seiten hat man es mir seinerzeit, im Norden wie im Süden, an der Table d'hôte wie im Angesicht der Schneefirnen, bezeugt, wie viel Behagen, wie viel Erquickung man dieser welterobernden „Dichtung“ verdanke. Und wenn die Menschen schwiegen, die Zahl der Aufführungen hätte um so deutlicher geredet; kein anderes Bühnenwerk der Neuzeit kann sich auch nur annähernd einer solchen Massenzahl rühmen. Sudermanns „Johannes“ und Hauptmanns „Versunkene Glocke“ waren gegen das „Weiße Rößl“, was ein schlichter Markmillionär gegen die Astor und Vanderbilt ist; gleich im ersten Jahre seines Erdenwallens hatte das Rößl eine Ziffer mit mehr Nullen erreicht als Richard Wagners Gesamtwerke in einem

Jahrzehnt. Nur eine Null kann so viele Nullen zeugen. Und dieser äußere Erfolg war alles andere als Zufall; mit der literarischen Bildung und dem literarischen Bedürfnis unserer lieben Zeitgenossen stand das „Weiße Rößl" im unmittelbaren Zusammenhange von Ursache und Wirkung. Für eine Epoche mit Nullgeist kann (was freilich von unserer Zeit nicht gesagt werden kann) ja auch ein Nullwerk ein Standard work bedeuten. Was so ein Zeitgenosse von der Literatur verlangt, ist eine möglichst leichte, seichte, witzelnde und kitzelnde Unterhaltung, eine geruhsame Erholung nach des Tages Müh' und Qual. Unser Zeitgenosse ist durchaus Realist; soviel er an Geistes- und Empfindungskräften zu verschwenden hat, gerade so viel bedarf er im Alltagskampfe ums tägliche Brot und für die politischen und sozialen Erregungen, die sein ganzes Sinnen ausfüllen. Ideale Erhebungen wären Gift für ihn. Eine Dichtung, die leidenschaftliche Anteilnahme, geistige Anspannung, Gemütsversenkung erfordert, findet nur dort eine Heimstätte, wo noch unverbrauchte Kraft, brennendes Sehnen, innere und äußere Muße vorhanden ist. Mit alledem kann der Zeitgenosse nicht aufwarten; sein Tag gehört dem, was nützlich ist, und nur den müden Abend vermag er dem Genuß zu widmen. Kein Wunder, daß der „Dichter" nur dann ihm etwas bedeuten kann, wenn er mit der Müdigkeit rechnet, wenn er weiter keinen Zweck verfolgt, als zu amüsieren, wenn er sich weise auf die Rolle des hanswurstelnden Spaßmachers beschränkt. . . . Aber trotz aller Erfolge scheint das „Weiße Rößl" heute bereits wieder aus der Mode zu sein. Und damit ist sein Anspruch auf die Standard-Unsterblichkeit von selbst ins Blaue zerronnen. Andere Werke aber kommen meines Erachtens für unsere Zeit schwerlich in Betracht. Es gibt allerdings Standard works für die Saison, wie den seligen „Talisman", wie „Jörn Uhl", „Götz Krafft" und unzählige andere Glücksgeburten

der Literatur. Für die Hochtage des Sozialismus waren die „Weber“ das überragende Hauptwerk. Aber es umfaßte doch nur einen geringen Umkreis unseres Wollens und Sehnens. Und dann kommt beim Standard work nicht nur der Inhalt in Betracht, sondern beinahe noch wesentlicher die Form; sie muß so prägnant und gedrungen wie möglich sein und sich leicht dem Ohre wie dem Gedächtnis einschmeicheln. Darin hat es der Vers leichter als die Prosa. Ein zehnbändiger „Don Quichotte“ hätte ein Standard work werden können. Soweit ich sehe, hat bisher den gültigsten Anspruch Gerhart Hauptmanns dramatisches Schaffen, als Ganzes betrachtet. Aber entscheiden läßt sich in diesem Punkte nichts, die Zukunft richtet allein. Und deshalb sollte jeder Poet sein Wollen so hoch wie möglich richten. Wenn er Glück hat, fördert er unversehens ein Standard work an den Tag; eine Epoche kann mehrere zeugen. Vielleicht — wagt sich kein andrer dran — mach' ich die Sache selbst.

Glossen zur Lektüre.
(1905.)

Jedes Buch ist ein Spiegel. Ein Wunderspiegel, der nicht das äußere Bild, sondern das innere Wesen des Verfassers reflektiert. Nur selten ist allerdings der Spiegel ganz eben und makellos, nur selten ohne Trübung, ohne Staub und blinde Stellen. Trotzdem enthüllt das Buch im allgemeinen mehr vom eigentlichen Sein und Sinnen des Verfassers, als er im alltäglichen Umgang durch Wort und Benehmen preiszugeben pflegt. Je klarer aber der

Spiegel, desto vollkommener ist er, je wahrer das Buch, desto bedeutungsvoller ist, desto anregender wirkt es. Je weniger ein Buch in Form und Inhalt gemacht, frisiert, geschminkt erscheint, je mehr es von dem Menschen, der es schrieb, von dem ganzen Menschen verrät, als um so wertvolleres Schmuckstück fügt es sich ein in den Kronschatz der Literatur. Alles das, was unter den Begriff romanhaft fällt, all' das Erfundene, Ausgetiftelte, auf Effekt Gerichtete, das mag für den Augenblick fesseln und reizen, aber zu inneren und bleibenden Wirkungen führt nur die Wahrheit.

*

Es gibt Kunstwerke, die in ihrer Wirkung fast unwiderstehlich sind. Sie bezwingen den Leser, Hörer, Beschauer, sie reißen ihn in ihren Bann, ob er ihnen mit Willen und Empfindung entgegenkommt oder nicht. Aber diese Werke sind so selten wie der Kohinur und seinesgleichen. Bei den übrigen Kunstschöpfungen ist es nichts weniger als gleichgültig, in welcher Laune, mit welcher Teilnahme man sie genießt, sie bedürfen einer bestimmten Beleuchtung, eines passenden Rahmens und vor allem einer empfangsbereiten und hingebenden Stimmung des Beschauers, Lesers, Hörers. Wie tief ihre Wirkung geht, das hängt oft mehr vom Wetter und von sonstigen Begleitumständen ab als von dem eigenen inneren Gehalt. Es wird anderen wie mir ergangen sein, daß ihnen dann und wann ein ästhetisch belangloses Werk mehr gesagt hat, mehr geworden ist als zu anderer Zeit irgend ein allgemein gepriesenes Meisterwerk. Das unbedeutende Ding hat eine Anregung, einen Keim in die Seele gesenkt, während sie gerade voll Sonnenschein und Fruchtbarkeit war, so daß der winzige Keim zu einer Fülle blühenden Lebens sich entfalten konnte. Ebenso leicht aber ist es möglich, daß ein Werk vergebens ringt, dem anderen etwas zu bedeuten,

weil dieser im Augenblick nichts entgegenzubringen hat; es kommt keine Verbindung, keine Gemeinschaft zwischen Werk und Empfänger zustande. Die Stimmung des Lesers kann eine Dichtung wertvoller erscheinen lassen, als sie an und für sich ist, oder auch wertloser, und das letztere nicht nur dann, wenn verdrießliche Mißstimmung alle Eindrücke abwehrt, sondern ebenso, wenn einer feierlichen Hochgestimmtheit des Genießenden die Stimmung des Werkes nicht kongruent genug erscheint.

Literarische Philisterei.

(1906.)

Man könnte zuweilen meinen, wenn man die Romanflut überblickt, wie sie sich durch Tages-, Wochen- und Monatszeitungen ergießt, der deutsche Humor sei ein Schaltjahrgewächs, das nur am 29. Februar zum Vorschein komme. So sehr auch auf der Volksbühne Schwank und Posse sich breitmachen, im allgemeinen überwiegt doch in der Literatur der Ernst den Spaß; vor allem trägt der Erzählungsstil unendlich häufiger die Grundfarbe des Pathetischen als die des Launigen und Humoristischen. Es wäre vielleicht nicht unersprießlich, allerlei philosophische Betrachtungen darüber anzustellen, wie es kommt, daß der Mensch nicht nur die Literatur, sondern auch die meisten anderen Dinge mit dem würdigen Ernst des Vogels Marabu betreibt und nur in Pausen und Nebenstunden heiterer Fröhlichkeit sich hingibt. Jedenfalls aber gibt es zweierlei Ernst: den des Philisters und den des Idealisten. Der Philister hat ein angeborenes

Talent, auch das Nichtigste wichtig zu nehmen, er steckt immer in den Dingen, statt über ihnen zu stehen und sie zu übersehen. Er ist eben, wie Goethe so malerisch sich ausdrückt, ein hohler Darm, mit Furcht und Hoffnung ausgefüllt; ein Fröhlicher und Freudiger kann man nicht gut sein, wenn man ständig um das Morgen sich sorgt, statt frisch und entschlossen dem Heut zu leben. Aus ganz anderen Gründen entspringt der Ernst des Idealisten, der am deutlichsten im Prophetischen zutage tritt. Der Idealist nimmt nur das wichtig, was allein wichtig zu nehmen ist, das Große und Allgemeine; sein Ernst hat in der Begeisterung seine Quelle, in dem Drang, Menschen und Dinge umzugestalten, zu bessern, das eigene Ich zu erhöhen und zu vertiefen. Es ist der Ernst der Aktivität, welcher die Zukunft zu bemeistern sucht und nicht bloß in Furcht und Hoffnung abwartet. Überblickt man unsere Erzählungsliteratur, so merkt man nur zu bald, daß der Mangel an Humor vorwiegend seinen Grund in der Philisterei der meisten Erzähler hat. Sie vermögen sich nicht über die Alltäglichkeit, der sie ihren Stoff entnehmen, zu einer freien und weiten Weltansicht zu erheben; sie haben gar kein Maß für das, was menschlich bedeutsam oder vom Standpunkt geistiger Reife aus kleinlich erscheint; sie vergeuden beständig an Stoffe von der Wichtigkeit eines Froschmäusekriegs das erschütterndste Pathos. Eine ernsthafte Behandlung hat ihr gutes Recht bei Spielhagen und Gutzkow, bei Zola und Tolstoj, Dichtern, die um große Probleme, große Erregungen ringen. Aber der gleiche Stil zeugt unfreiwillige Komik, wenn ihn Altjungfer X. in ihren Backfisch- und Erbtantengeschichten zutage fördert. Keine Regel ohne Ausnahme. Im Durchschnitt jedoch wirkt die graue Alltäglichkeit ästhetisch nur dann, wenn sie launig und humoristisch behandelt wird. Über das bloß Alltägliche soll uns in jedem einzelnen Fall die Kunst hinwegtragen; entweder

steckt das Reizvolle von vornherein in dem Stoff selbst, in der Bedeutsamkeit irgend eines geistigen und seelischen Problems, oder die Behandlung muß das an und für sich Reizlose in die Sphäre des Reizenden erheben. Das ist jedoch nur möglich, wenn der Erzähler über seinem Stoffe steht, wenn er nicht selbst von der Alltäglichkeit umstrickt ist, sondern mit ihr in überlegener freier Laune ein heiteres Spiel treibt. Man kann ein ganz Schock Romane geliefert haben und als „hervorragender" Dichtersmann gefeiert werden und doch ein Erzphilister sein.

Ästhetische Pedanten.

(1905.)

Zu den erfreulichen Welteinrichtungen — und es gibt ihrer wirklich ein paar — gehört die eine, unvergängliche, daß die Natur sowohl wie die rechte Kunst ewigfort nach ihrem eigensten und innersten Drang weiterschaffen, unbekümmert um die Kritik und das Besserwissen der Neunmalklugen. Hundertmal haben trübselige Zeloten der Mutter Erde den Untergang geweissagt, aber sie trägt wohlgemut ihren Pack an Menschensünden und Menschenlastern weiter in alle Ewigkeit. Mit dem jugendlichen Leichtsinn, der ihnen eigen, drehen sich die Planeten immer von neuem im fröhlichen Sonnentanz, obwohl sie nach den Berechnungen ernsthafter Weisheitsgreise gar kein Recht mehr haben, zu existieren, sondern längst zusammengekracht, in die Sonnenabgründe gestürzt oder sonstwie verkommen sein müßten. Und immer wieder erblüht ein neuer Lenz der

Poesie, gerade dann, wenn Literaturgelehrte aller Art mit sorgenschwerer Miene den völligen Verfall der Dichtung prophezeien. Wieviel Herrliches wäre ungeschaffen geblieben, wenn die boshaften Künstler nicht allzugern das Gegenteil von dem täten, was wohlmeinende Kritik ihnen rät. Es wäre eine ganz niedliche Aufgabe für einen Satiriker, einmal darzustellen, wie sich unsere Literatur entwickelt hätte, wenn sie allzeit treulich in der Richtung gegangen wäre, die ihr die Unfehlbaren vorgeschrieben haben. Sie hätte nur auf Karl Frenzel hören sollen, und unsere ganze moderne Dichtung wäre ungedichtet geblieben. Wäre sie in der Mitte des vorigen Jahrhunderts dem Rate des wackeren Gervinus gefolgt, so hätte sie drei Jahrzehnte lang, von 1832 bis 1862, einfach pausiert, und im Jahre 1862 wäre plötzlich ein Genie aufgetaucht, gegen dessen Größe Dante, Shakespeare, Goethe kümmerliche Zwergpoeten gewesen wären. Es hat etwas Erschütterndes, zu denken, daß dieser Riesengeist ein theoretisches Postulat bleiben mußte, nur weil die Heine und Hebbel das Dichten nicht lassen konnten. . . . Ein ebenso wackerer Ratgeber wie Gervinus war eine Zeitlang Rudolf Gottschall. Er sah das Heil der Dichtung darin, daß sie ihre Stoffe einzig und allein aus der Geschichte der letzten drei oder vier Jahrhunderte schöpfe. Nur die Menschen, die nach dem Beginn der Kirchenreformation auf die Weltbühne getreten, seien für das heutige Geschlecht interessant. Alle Geschichte vor 1517 sei unmodern, verstaubt, unverwendbar. Diese Ansicht war ebenso fein- wie tiefsinnig begründet. Um so kleinlicher verfuhr das tückische Schicksal, als es in eben jener Zeit Richard Wagners und Viktor Scheffels „verstaubte" Mittelalterswesen wie „Lohengrin", „Tannhäuser" und „Ekkehard" zu glänzenden Triumphen führte, während Gottschalls patentiert neuzeitliche Sprößlinge von der „Arabella Stuart" bis zur „Anny Robsart" ganz vergeblich

das Publikum hofierten. Trotzdem haben sich neuere Gottschälle gefunden, die den Anfangstermin der poetisch brauchbaren Geschichtszeit, der eine aufs Jahr 1789, der andere auf 1848, der dritte auf 1870, festlegten. . . . Weit übertroffen aber wurden diese Leutchen durch verschiedene Literaturbureaukraten, deren ausgedörrte Seele nur durch eine Orgie in Pedanterie und Schulstaubweisheit zu befriedigen war. Mit bitterernsten Gesichtern beglückten sie in den siebziger und achtziger Jahren die Welt mit der Entdeckung, daß in der Poesie die „Liebe" eine unverschämt anmaßliche Rolle spiele. Es dünkte sie eine Aufgabe, des Schweißes der Edelsten wert, die Liebe von ihrem Literaturthron herabzustürzen und den wahrhaft ernsten Dingen, wie soziale Frage, Reichstagswahlrecht, Kampf ums Dasein, Unsterblichkeit der Seele, zur poetischen Oberherrschaft zu verhelfen. Die Liebesleier sei im Laufe der Jahrtausende so abgespielt, daß ihr kein neuer Ton mehr zu entlocken sei. Dagegen böten die Darwinsche Theorie, die orientalische Politik, die Paläontologie mit ihren Eiszeitproblemen oder auch der Spiritismus eine Fülle jungfräulicher, unverbrauchter Reize, die den „ernsten" Dichter zu ganz anderen Begeisterungen erregen müßten als Mondscheinwanderungen, Brautschaft und braune Mädchenaugen. Sehr erfolgreich aber war der Kampf gegen die Liebe nicht. Auf den „Ernst" der Dichter ist schlecht bauen. Selbst wenn so ein Tor sich gelegentlich in die Eiszeit mit seiner Dichtung verirrte, stellte er doch mitten ins Gemälde einen typischen Renntierjäger, der, statt über die Gletschertheorie zu grübeln, mit einer täppischen Renntierhirtin täppische Zärtlichkeiten wechselte. Um so erfolgreicher waren geraume Zeit die Männlein und Fräulein, die im schroffen Gegensatz zu den Ausgedörrten verkündeten, alles Heil der Literatur sei einzig in der Brunst, im Geschlechtlichen, im Sexuellen. Eine neue Pedanterie für die alte. Auch die Schwärmer

sind Pedanten, wenn sie sich blind und taub auf ein einseitiges Programm versteifen.

Die unsterbliche Kempner.

(1905.)

Friederike Kempner ist tot. Aber unsterblich lebt ihr Geist in unzähligen Jüngern und Nachfolgern. Unzählbar ist die Menge dieser Jünger. Nur selten jedoch gelingt es einem, in die Schrecken der Öffentlichkeit einzudringen und mit teilzunehmen am allgemeinen Sängerkrieg. Wenn irgend jemand einen neuen Platen, Uhland, Heyse, Dehmel entdeckt, so liegt nicht viel daran, daß er seine Entdeckung möglichst brühwarm den Zeitgenossen kundgibt. An Ernst und Pathos ist die Welt reich genug. Wem aber ein neuer Lyriker aus dem Kempnergeschlecht unter die Hände gerät, der hat die Pflicht, ihn schleunigst an die weiteste Öffentlichkeit zu schleppen, denn nur wenig in der Welt ist erquicklicher als unfreiwillige Komik, und die Zeit bedarf des Fröhlichen. Mitleid mit dem armen Hascherl von Verseschmied darf ihn nicht abhalten; dem Wohl der Allgemeinheit muß der einzelne zum Opfer fallen. Und so leg' ich hiermit ohne Gewissensbisse den Meister Hugo Foral auf den Opferaltar. Seine Poesien „Aus dem Herzen" sind schon ein paar Jahre alt, aber veralten können sie nie. Hypochondern sollte die Lektüre ärztlich empfohlen werden. Gewidmet ist das liebe Buch in Ehrfurcht und Ergebenheit dem hochverehrten Herrn Bürgermeister der k. k. Residenzstadt Wien Dr. Karl Lueger. Und die Eröffnungshymne erklingt denn auch ihm:

Wien, du Stadt bist zu beneiden,
Denn du atmest jetzt erst auf!
Viel, ja viel hatt'st du zu leiden,
Bis dein Glücksstern kam herauf.
Dieser Glücksstern heißt Lu—eger,
Und wie Cäsar Land gewann,
So gewinnt er sich die Herzen,
Wien, es liegt in seinem Bann.
Halt die Zügel fest in Händen,
Wien wird wohl dabei nur fahr'n,
Gott wird seinen Segen spenden,
Wird mit Wohlwoll'n nimmer spar'n.
Nach klingt lang noch meine Leier,
Denn es freut sie dieser Sang,
Der Wiens größtem Mann zur Feier
Feurig und begeisternd klang.

Das Feurige ist sonst im allgemeinen Meister Hugos Sache nicht; das Milde und Sinnige liegt ihm mehr. Überaus zart tönt sein Sang vom „neuen Lämmlein“, das sanft und lieb angesprungen kommt, um von Knaben mit den älteren Lämmlein vereinigt zu werden.

Laut schnattern nahe lustig Gänse,
Am Bache neben ihm es ruht;
Es mähet fleißig=frisch die Sense,
Und Lüftlein weht gelind und gut.

Eine hohe Meinung hat Foral von dem Wesen und den Aufgaben der Poesie.

Liebchen erhält vom Liebsten Blumen täglich,
Zeiget deutlich dadurch, wie sehr er sie liebt;
Jeder Dichter voll Menschenlieb' unsäglich,
Gern der Menschheit Gedankenblumen gibt.

Ihren Ursprung aber hat Meister Hugos Dichterei im Bier und im hierortigen Schmerz.

Bier bringt noch immer des Lebens Frische,
Daß sie mit hierortigem Schmerz sich mische;
Aus dieser Mischung dann entspringt
Die Lust zum Lied, das kräftig klingt.

Zum Teil auch in der Liebe.

Warum willst du mich nicht lieben,
Mizzi, hold und traut und lieb?
Daß ich diesen Vers geschrieben,
War nur Schuld, daß Lieb mich trieb!

Mizzi hat guten Grund, etwas spröde zu sein. Hugo ist ein Don Juan und schwärmt mit der gleichen Leidenschaft wie für Mizzi so für Else und Dorchen. Mit Else hält er es in dem Gedicht „Regen und Liebe", in dem er die Liebessonne auffordert „Strahl' noch stärker, mir das Sein zu süßen", mit Dorchen in dem Hymnus „Leierlied und Landschaftsleier":

Bächlein von den Bergen springen,
Frisch und munter, eilig,
Auf der Landschaftsleier klingen
Sie so froh und heilig.
Meine Leier laß ich liegen,
Eil', dem Bach zu horchen.
Wenn mich meine Sinn' nicht trügen,
Seh' ich dort mein Dorchen.

Aber er hat noch nicht genug an diesen dreien. Und obwohl er fühlt, daß man eigentlich nicht so unmäßig „sein darf noch soll", klagt er in einem Spielmannslied:

Was gibt's so viel der lieben Mädchen
Auf diesem großen Erdenrund!
Ich wandr' ohn' Ziel. In Stadt und Städtchen
Ich hübsche, schätzenswerte Mädchen fund.

Jed' Säcul' beut der schönen Weiber.
O, daß ich sie nicht alle kannt';
O großes Leid! Der Tod, der Räuber,
Entführte einst sie in ein bessres Land . . .
Weiß nicht, die mir zumeist gefiele.
Möcht' viele Mädchen haben wohl.
Für viele schier ich Liebe fühle,
Was man doch eigentlich nicht darf noch soll.

Leidvoller noch tönt das Liebesgirren in dem Liede:

Liebchen, läßt du dich nicht blicken,
Find' ich keine Ruhe.
Kann dein Blick mich nicht beglücken,
Sehn' ich mich nach der Truhe.
Trüb sind mir die langen Stunden
Eines solchen Tages,
Trank und Speise will nicht munden —
Spring', o Herze! . . . Mag es?

Da, wo der Meister sich in Naturstimmungen ergeht, wetteifert er in Kühnheit der Bilder mit den Modernsten. Den Beginn des Abends kennzeichnet er mit den Worten: „Und des Tages Löwenmähne schwindet still herab.“ Eine alte Schlachtstätte schildert er in der elegischen Weise Matthisons, aber weit prägnanter:

Dort ein Schwan zieht seine Kreis'
Auf dem großen Teiche.
O, wie ist der still und weiß,
So wie eine Leiche.
Langsam fliegen über'n Teich,
Wie der Toten Seelen,
Lautlos durch der Ruh' Bereich
Liebliche Libellen.
Hier hat einst der Kampf getost,
Hier die Waffen klirrten,
Wo die Nachtluft linde kost
Dort das Haar des Hirten.

Jetzt ist grause Todesruh'
Hier auf diesem Plane,
Und es knarr'n ab und zu
Ruder dort im Kahne.

Für das Balladenhafte hat der Dichter eine lebhafte Neigung. Von Mutterleid und -lust kündet die Ballade „Schwerer Traum“:

Verlassen hat ihr Liebster sie, drum zog sie rücke sich dahie . . .
Da fühlt sie plötzlich kleine Hände sich legen sanft um ihre Lenden.
Ihr Kindlein ist es, das sich schmieget an sie, die an dem Bache
liegeт.

Wildes Liebesverlangen lodert aus „Ännchens Wunsch“:

Abend wird's, und kleine Wolken, für die Engel Polster weich,
Leicht gekräuselt, weiß wie Molken, schieben sich vors Himmels-
reich . . .
Ruhe sucht auch ruhlos Anna. O, gar lang ist ihr die Zeit.
Ihr ermangelt ja das Manna, ihr Geliebter ist so weit.
Sieht im Spiegel ihren Busen, ihres Leibes reichen Reiz.
Eines Dichters lose Musen wär'n beim Anblick ohne Geiz.
Düfte ihren Leib umkosen, die in warmer Wohnstub' weh'n,
Schmeicheln aus den Wangen Rosen, aus den Augen manche
Trän'.
„Löse dich in Düft', Geliebter! Kose mir um meine Brust!“
Anna sagt's und wird betrübter. Ohn' ihn tot ist alle Lust.

Leider muß ich es mir versagen, von den längeren Balladen „Der alte Sargtischler“, „Der Traum des unglücklich Liebenden“, „Einst und Jetzt“, ausführliche Proben mitzuteilen; man muß sie ganz genießen, um die überwältigenden Schauer gründlich auszukosten. Es hat etwas Monumentales, wenn sich der Meister selbst als „Fliege“ vorführt, die „im Traumnetz hänget“, oder wenn er von der Burgfrau Hilde erzählt, der Sanften.

Die so selig sitzet mit dem Gemüt im Mai'n.

Als sie Hochzeit feiert, da —

Klar im Chor die Glocken klingen, würzig der Wald gar weht;
In der Natur ein Sang und Singen — fleißig der Landmann sät.

Von der Burg aber heißt es:

Doch die Jahrhunderte hängen gewichtig
An die Burg sich mit Macht.
Fensterloch starret. O, wie nichtig
Glück ist und alle Pracht!
Stumm und stille starrt die Erde,
Leis' und linde ist Luft;
Heimwärts hurtig lenkt die Herde,
Schaurig ist, schattig die Schluft.

Man bemerke die Kunst der Alliteration. In seinem Leben hat der Dichter viel Schweres erlitten. Durch seines reinen Lebenshimmels Wogen drohte gar vieles Raubgevögel: „Es flammten feurig ihre Zungen, die leckten ab mir all' das Hohe.“ Wiederum ein Bild eines Stefan George würdig. Aber Herr Hugo läßt sich nicht unterkriegen, selbst nachdem ihm alles Hohe abgeleckt ist. Er wird „sich weiter durchs Leben singen, mag's manchem Kleingeist sein auch schmerzlich“. Seine Hoffnung richtet sich himmelwärts.

Wenn's Leben mir verrauscht,
Dann schweb' ich gern hinauf;
Drück' an des Paradieses Knauf
Und geh' ins Himmelshaus dann drauf.
Von dessen Schönheit recht entzückt,
Schaff' ich ein klein Gedicht. Wenn's glückt,
Macht Gott mich gleich zum Himmelsdichter
Dann dicht' ich immer freudig fort
Am herrlich schönen Himmelsort.

Der arme Kerl hat offenbar keine Ahnung, daß da droben an „Himmelsdichtern“ noch ärgere Kritik geübt wird als hier auf Erden. Für jeden holprigen Vers muß man

acht Tage lang die Sonne von ihren Flecken reinputzen, für jeden klapprigen Reim zehnmal um den Sirius herumrennen. Meister Hugo sollte es sich also noch überlegen, ehe er sich zum Eintritt in die himmlische Literatur meldet.

Poetenstreik.

(1906.)

Zweiundzwanzig Bände und Bändchen Lyrik im Laufe von drei Tagen — — als kampfgewohnter Kritiker zittere ich so leicht nicht, wenn die literarischen Geschosse mich umzischen, wenn die Produktion Bombe um Bombe schleudert. Aber zweiundzwanzig fast in einem Wurf, das ist selbst für einen kritischen Bayard zu viel. Matt sinke ich aufs Sofa hin, und ein beglückender Traum erlöst mich aus meinen Ängsten. . . . Im Traum wandere ich durch die Straßen Berlins. Von allen Anschlagsäulen leuchtet mir in Gold und Purpur ein Plakat entgegen. Darauf steht zu lesen in Titanenschrift: „Heute abend 8 Uhr Versammlung in der Tonhalle. Proklamierung des allgemeinen Lyrikerstreiks. Sämtliche Mitglieder der Verslergilde und Reimlerzunft sind feierlich geladen.“ Wie das so im Traume zu gehen pflegt, sehe ich mich plötzlich in die abendliche Friedrichstraße versetzt. Vor der Tonhalle ein fürchterliches Gedränge von langlockigen Männlein und kurzgeschorenen Weiblein, von stammelnden Greislein und wimmernden Kindlein. Kaum aber erkannte man in mir den Kritiker, da werde ich emporgehoben und wie ein Triumphator ins Haus, in den Saal getragen. Lyriker

wissen zu schätzen, was sie am Kritiker haben, der in vielen Fällen der einzige Leser des Dichters ist — weil er muß. Auf der Tribüne im Saal steht ein Jüngling, bartlos, ins wallende Haupthaar den Lorbeerkranz gedrückt, seine Augen wie Irrlichter, jede seiner Gesten Revolution, seine sonst honigsanfte Stimme knatternd wie ein Explosionsmotor. Eben ruft er gellend aus: „Nicht länger wollen, sollen, können, dürfen wir die Parias am Kunstmarkt sein. Wie unsere Brüder vom dramatischen Handwerk wollen auch wir endlich unseren Platz einnehmen an der Lusttafel des Lebens. Auch wir wollen uns künftig Villen bauen, Ehrendoktor werden und im Tiergartenviertel mit Sekt und Austern fetiert werden. Und erreichen werden wir das, ganz einfach, wenn wir nicht länger im Fordern schüchtern sind, wenn wir auf Verspreise dringen, die unserer heiligen Begeisterung würdig sind." [Oder sagte er: „Die unsere heilige Begeisterung wert sind"?] „In zwei Forderungen fasse ich zusammen, was uns not tut. Alle Poemata, in denen ein deutscher Mann, ein deutsches Weib nach Vollendung des zehnten Erdenjahres seine Empfindungen ausströmt, werden auf Staatskosten in der Reichsdruckerei veröffentlicht. Jede Verszeile wird mit einem Einheitspreis von zehn Mark honoriert. In den Tagen der Mobilmachung, wo jeder von uns als Tyrtäus, Körner, Geibel fungiert und jeder zwanzig Bataillone ersetzt, erhöht sich der Preis um einen güldnen Lorbeerzweig. Auf daß wir für den Staatskostendruck eine überschießende Gegenleistung bieten, verpflichten wir uns, alle Thronreden, Ministerialerlasse, Protokolle und Kriegserklärungen in Vers und Reim zu bringen. . . . Leider aber scheint es, daß bis jetzt Staat, Volk, Publikum nicht ahnen, wie sehr das Heil des Vaterlandes diese Neuordnung erfordert. Es ist Zeit, ihnen endlich einmal deutlich klarzumachen, wie unermeßlich der Kulturwert der Lyrik ist, daß ohne uns die Geschichte

nicht geht. Und wie machen wir ihnen das am sichersten klar? Dadurch, daß wir feiern, daß wir die Welt ins Verslose stürzen, sie außer Reim setzen und das Grausefte alles Grausen heraufbeschwören: die absolute Odenlosigkeit. Natürlich nur für ein paar Tage, eine Woche lang, denn länger halten wir es, hält's die Welt nicht aus. Streik sei unsere Losung, Lyrikerstreik! O, meine Freunde, denken Sie sich, daß tagelang das fröhliche Gehämmer in der Versschmiede verstummt, daß das liebliche Knarren der Reimdrechselbank jäh abbricht, daß die Sonettenmühle nicht mehr klappert, die Musenharfe verstaubt und des Knaben Klapphorn müßig im Winkel ruht. Eine Vorstellung, so schauerlich, daß ich sie kaum zu Ende zu denken wage. Was ist das Chaos gegen eine lyrikleere, leierlose Welt. Glauben Sie mir, das alles kann das Volk schließlich entbehren, Brot und Fleisch, Schnaps und Tabak, Polizei und Parlament — nur eins kann es nicht entbehren: den Musentrank, den wir Liederleute spenden. Bis heute hat es nie Mangel daran gehabt, unsere Produktion hat stets auch den breitesten Massenbedarf gedeckt. Aber wenn plötzlich die Versnot hereinbricht, die Reimteuerung, die Musendämmerung — dann wird es merken, was es heißt, ohne Ode in den Dienst, ohne Sonett ins Bett zu gehen. Was es für euch, ihr Lieblinge Apolls, bedeutet, auch nur eine Stunde den siedenden, wallenden Drang eures Busens, den Vesuv in eurer Brust zu dämpfen, daß er nicht explodieren kann in Rhythmen, nicht Reime ausspeien kann wie Lava, das empfinde ich ebenso entsetzlich wie ihr. Aber bezwingt euch, bezwingt euch mit eiserner Gewalt. Um der großen Sache willen bezwingt euch. Lange werdet ihr nicht zu leiden haben. Sicherlich nicht. Ehe der Manometer eures Innern 90 Grad zeigt, ehe der Kessel eurer Leidenschaft zu platzen droht, wird man händeringend zu euch kommen und demütig flehen: Dichtet wieder, um Gottes

willen, dichtet wieder! Bespannt von neuem eure Hymnenleier, wir bewilligen alles, was ihr wollt. Ja, so werden sie uns kommen, so müssen sie uns kommen, kirre gemacht durch den Lyrikerstreik. Drum auf zum Streik! Wer dafür ist, hebe die Rechte!" . . . Tausend Hände recken sich empor. Alles drängt an den Redner heran. Dabei wird ein Stuhl umgeworfen, ich purzele — und erwache. . . . Es war ein Traum. Ach, nur ein Traum. Poeten streiken nie. Unverbrüchlich halten sie fest an dem § 11: „Es wird weiter gedichtet!"

Eine Behauptung.

(1906.)

Im 18. Jahrhundert stellte die Berliner Akademie — oder war es die von Schöppenstedt? — gelegentlich die Preisfrage zur Erörterung: „Wie kommt es, daß ein mit Wasser gefülltes Gefäß an Gewicht nicht zunimmt, wenn man in das Wasser einen oder mehrere Fische einsetzt?" Gelehrte und Laien begründeten die auffällige „Tatsache" in tiefsinnigen Untersuchungen; der eine sah die Ursache in chemischen Vorgängen, der andere in Gesetzen der Physik. Eine einzige Antwort war ganz kurz gefaßt. Sie teilte der löblichen Akademie einfach mit, daß der Schreiber zunächst den Tatbestand der Frage selbst geprüft habe. Er habe mithin erst ein Gefäß mit Wasser für sich, dann ein paar Fische für sich und schließlich die Fische im Gefäß gewogen. Und wie sich von selbst verstehe, habe er gefunden, daß im letzteren Fall das Ganze genau um das

Gewicht der Fische mehr gewogen habe als das Gefäß ohne Fische. — Dieses Geschichtchen kam mir ins Gedächtnis, als ich vor einiger Zeit in einem Blatte die „Tatsache" erörtert fand, daß die Literatur der Franzosen die unsre in der Epik, speziell im Roman, ebensoweit überrage, wie die deutsche im Drama der französischen überlegen sei. Der betreffende Schriftsteller tat, als ob er eine allgemein angenommene Wahrheit zum besten gebe. Wer es aber etwa unternehmen wollte, die bedeutsame „Tatsache" aus der Eigenart der Volkscharaktere, der Kulturentwickelung beider Völker oder sonstwie zu erklären, dem wäre doch anzuraten, daß er zunächst die „Wahrheit" selbst untersuche, ob sie auf der Wage der geschichtlichen oder ästhetischen Kritik ihr vorbestimmtes Gewicht behält. Schwerlich wird das der Fall sein. Auf der einen ist unsre Vorherrschaft im Drama so lange noch bestreitbar, solange wir dem französischen keinen deutschen Molière entgegenzustellen haben. Andererseits aber ist es doch mehr als kühn, einem Volke, das mit Goethes „Werther" und E. T. A. Hoffmanns phantastischen Erzählungen die Literaturen aller Kulturvölker aufs tiefste beeinflußt hat, das vom „Simplizissimus" bis zum „Grünen Heinrich" eine ganze Bücherei von Romanen geschaffen hat, die noch heute lebendig sind, das schon vor Jahrhunderten in den „Nibelungen" ein Epos erzeugt hat, dem wohl die Italiener, nicht aber die Franzosen Gleichwertiges an die Seite setzen können — einem solchen Volke das epische Talent, jede Eigenart auf dem Gebiete der Erzählung abzusprechen. Allerdings hat die Behauptung, die öfters aufgestellt wird, daß der französische Durchschnittsroman geistig, technisch und stilistisch die deutsche Mittelware übertreffe, den Schein der Richtigkeit für sich. Aber auch nur den Schein. Lernen wir denn die französische Mittelmäßigkeit, jene Mittelmäßigkeit, die sich, wie bei uns in Deutschland, hauptsächlich in

Familienblättern und im Feuilleton der kleinstädtischen Tagesblättchen breitmacht, überhaupt kennen? Was sich von Literatur über den Rhein zu uns wagt, das ist doch wohl lauter Ware, die oberhalb des Durchschnitts steht. Und selbst wenn die französische Epik der unseren gegenüber verschiedene Vorzüge aufzuweisen hat, so hat die deutsche Epik gewiß auch die ihren, mit denen man jenseits des Rheins nicht wetteifern kann. Mit Recht sagt Eduard Engel in seiner Geschichte der französischen Literatur (in der er als die großen Romanvölker Franzosen, Engländer und — Deutsche bezeichnet), daß der Roman der Franzosen an einem schweren Mangel leide, dem Mangel an Poesie. Das will wohl sagen, an lyrischem Stimmungsreiz und Gemütsüberschwang. „Er ist fesselnd, reich an feiner Beobachtung, kühn in der Darstellung auch des Bedenklichen, und so ließen sich noch viele andere gute Eigenschaften hervorheben; aber jener Mangel bleibt bestehen. Die Franzosen fühlen ihn nicht so wie die Deutschen, die Engländer, die Russen und die Skandinavier, denn abgesehen von wenigen Ausnahmen kennen die Franzosen nur ihre eigene Literatur. Sie wissen nicht, daß sie keinen Romandichter wie Gottfried Keller, keinen Novellisten wie Storm, Mörike, Heyse besitzen." Aber ein deutscher Autor sollte das wissen und sich dieses Vorzugs baß erfreuen.

Überflutung.

(1906.)

[illegible] so viel von Notständen die Rede, daß [illegible] von der Abwechslung wegen — Freude

machen wird, von einem Gebiete zu erfahren, wo nicht nur vorübergehend, sondern dauernd Angebot und Nachfrage gleich lebhaft, wo seit einem Jahrhundert die Produktion in treuer Übereinstimmung mit dem Konsum ebenso stetig wie riesenhaft gewachsen ist. Ich meine das Gebiet der Erzählungsliteratur. Von den siebentausend Zeitungen, die innerhalb des Deutschen Reiches erscheinen, bringt fast jede täglich oder wöchentlich ein Stück Roman, einen Happen Novelle. Hunderte dieser Erzählungen erleben dann noch ein zweites Dasein in Buchform. Aber das alles genügt keineswegs, den Bedarf zu decken. Es gibt bereits eine ganze Reihe von Unternehmungen, Romanbibliotheken benamset, die ausschließlich den Zweck verfolgen, in immer weiterem Maße die Welt mit Phantasiegeschöpfen zu erfüllen und womöglich besagte Welt in ein allgemeines Lesekabinett zu verwandeln. Wie sie ihren Zweck erfüllen, das erfährt man, wohin man auch blickt. Es soll Leute geben, die an der Table d'hôte zwischen den einzelnen Gängen je ein Romankapitel zu sich nehmen. Jedenfalls fährt kaum noch ein Reisender in die Welt hinaus, der nicht seinen „Band" mit sich führt. Das Fabrikmädchen benutzt die Arbeitspausen, um irgend eine verfolgte Unschuld ein Stück weiter auf dem rauhen Lebenspfade zu begleiten; die Bonne berauscht sich für den unvermeidlichen Herzensbrecher und Hochstapler, während sie den Kinderwagen durch die Alleen des Tiergartens schiebt; selbst der Angler versüßt sich die Wartezeit, indem er von Zeit zu Zeit einen Blick in die neueste Sportgeschichte wirft. Ein neuer Noah würde vielleicht selbst am Nordpol dieser Romansintflut nicht entrinnen.

Wenn mir als Kritiker die Überflutung einmal recht fühlbar wird, muß ich immer an eine „Offenbarung", eine Zahlenoffenbarung denken, die mir eines Tages in der Schweiz zuteil wurde. Wir hatten die Höhe erklommen.

Mein Gefährte, ein Gewaltiger auf dem Felde der Geistesvermittlung oder — prosaisch ausgedrückt — ein Verlagsbuchhändler, überblickte sinnend das weißleuchtende Gletscherfeld und starrte dann in die Tiefe hinab, aus der wir emporgestiegen. Nach einer Weile brach er sein Schweigen und tat den nachdenklichen Ausspruch: „3000 m; was das bedeutet, merke ich an meinen Gliedmaßen. Und doch möchte ich wetten, daß allein die Romane, die mein Verlag veröffentlicht hat, Band auf Band gelegt, die Höhe dieses Berges hier erreichen." „Das läßt sich ja leicht berechnen," erwiderte ich. „Nehmen wir an, daß ein Romanband durchschnittlich 2 cm dick ist, dann braucht es 150 000 Exemplare, um einen Papierberg von 3000 m aufzutürmen." „150000? Stimmt ungefähr!" Und ein sanft triumphierendes Lächeln umspielte die Lippen meines Freundes. Zuversichtlich fügte er dann hinzu: „Wenn man die einzelnen Bogen jener Bände nebeneinander ausbreitete, so würden sie sicher dort das Gletscherfeld dreimal bedecken."

Immer üppiger wurden die Zahlenphantasieen, in denen sich der Verehrte erging. Ich aber erschauerte inzwischen unter der Vorstellung: was wird aus allen jenen Romangebirgen, von denen jeder tatkräftige Verleger eines aufbaut, wo bleiben die Trümmer, in die jene Papieralpen alle nach kurzer Zeit zerbröckeln. Wohin entschwinden all die unzähligen Meteore und Sternschnuppen, die eine Zeitlang in der Literatur aufleuchten und dann spurlos vergehen. Wohin? Wohin?

Fortsetzungen.

(1906.)

Selten ist der Künstler zugleich ein Heiliger, und nur schwer widersteht er der Verführung, mag sie die Seele oder die Sinne reizen. So ist es denn auch meist eine böse Versuchung für ihn, wenn er mit einem seiner Werke großen Erfolg erreicht. Dann drängt es ihn oft unwiderstehlich, eine Fortsetzung des Werkes oder eine Ergänzung oder ein Gegenstück zu liefern. Der Erfolg gibt in diesem Falle nur den äußeren Antrieb ab, die wesentliche Ursache sind innere Anreize. Im allgemeinen erschöpft wohl nie die Ausführung eines Werkes ganz und gar den Stoff, wie er ursprünglich den Künstler zum Schaffen lockte. Je mehr er den Stoff gebändigt hat, je straffer, in sich abgeschlossener das Werk geworden ist, desto mehr Elemente des Stoffes sind bei der Arbeit unverwertet geblieben, beiseite gelegt worden, desto mehr Späne sind beim Hobeln und Feilen geflogen. Infolgedessen geschieht es leicht, daß der Stoff den Künstler auch weiterhin beschäftigt; er sieht neue Möglichkeiten, neue Ideen schießen in ihm empor. Und sobald ein äußerer Anlaß sich einstellt, wird der Schaffende sich verlockt fühlen, den Stoff noch einmal von anderer Seite her in Angriff zu nehmen, um auch seine letzten Reste zu bewältigen.

Zumeist aber waltet über diesen Fortsetzungen und Ergänzungen ein verhängnisvoller Unstern. Kaum je wird aus ihnen etwas Rechtes und Erfreuliches. Vielleicht deshalb nicht, weil der Künstler bei der Nacharbeit doch nicht so aus dem Vollen schöpft wie bei der Erstarbeit, oder weil die Kritik, der Verstand an jener ebensoviel Anteil hat wie die innere Schaffenslust. Jedenfalls haben die Künstler im allgemeinen mit ihren Ergänzungen und Gegenstücken

oder auch Umarbeitungen wenig Glück gehabt. Tassos Gerusalemme conquistata stellt eine sehr schwächliche Umgestaltung des Gerusalemme liberata dar, Miltons Paradise regained nur ein dürres Gegenstück zum Paradise lost, Goethes „Wanderjahre“ setzen die „Lehrjahre“ in dürftiger Weise fort, und selbst Shakespeare hat in seinem zweiten Falstaff, dem Falstaff der „Lustigen Weiber“, nur eine blasse Kopie des Falstaff im „Heinrich IV.“ geschaffen. Daß es den Neueren nicht besser geht, beweist Gerhart Hauptmann mit seinem „Roten Hahn“, der mit dem „Biberpelz“ die Personen, nicht aber die Kraft und Frische gemein hat. Ebenso Rosegger mit dem Roman „Weltgift“, der eine recht schwächliche Ergänzung des köstlichen „Erdsegens“ bildet; Frenssen mit „Hilligenlei“ als Gegenstück zu „Jörn Uhl“ . . .

Ein Hauptwert der Zeitung.

(1906.)

Unsere Epoche kann sich mit einer ganzen Reihe von Firmenschildern brüsten, mit deren Aufschriften sie ihr Wesen zu kennzeichnen sucht. „Epoche der Technik“, der „Maschine“, des „Realismus“, der „Naturwissenschaften“, des „Weltverkehrs“, lauter Titel, die wohlverdient sind. Ebenso kennzeichnend aber wäre der Beiname „Epoche der Zeitung“, denn unsere Kultur ist auf dem besten Wege, sich zu einer Zeitungskultur zu entwickeln. Keine frühere Zeit hat von sich selbst ein so getreues Spiegelbild gescha[illegible] unsre in der Journalistik. Aber die Zeitun[illegible]

nach weit mehr geworden als ein bloßer Abdruck, ein Widerhall der Ereignisse, sie hat sich zu einem Faktor herangebildet, der auf die Ereignisse selbst bestimmend einwirkt, und der die Kultur, deren Sprößling er ist, aus seiner geistigen Eigenart heraus aufs stärkste beeinflußt und umgestaltet. Daß dieser Einfluß nicht stets und überall ein förderlicher ist, daß er vielfach der Vertiefung der Anschauungen und Empfindungen hemmend entgegenwirkt, darüber besteht wohl kein Zweifel. In einer bestimmten Richtung jedoch übt die Zeitung eine ebenso bedeutsame wie erwünschte Wirkung aus — sie leistet die erfolgreichste Gegenarbeit gegen den maßlosen Spezialismus unserer Zeit. Auf allen Gebieten ist die Arbeitsteilung Prinzip und Losung. Ja, man darf statt Teilung schon sagen Zerfaserung. Sind wir doch bald so weit, daß der Schneider, der die Knopflöcher ausnäht, nicht mehr versteht, die Knöpfe anzunähen, daß der Augenarzt genötigt wird, sich noch weiter zu spezialisieren zum Rechtes- und Linkes-Augenarzt, der Zahnarzt zum Backen-, Eck- und Schneidezahnarzt. Diesem Zuge unsrer Kultur gegenüber wirkt die Zeitung ausgleichend und ergänzend. Es ist kaum noch ein größeres Journal lebensfähig, das nicht neben der Politik auch die gesamte Geistestätigkeit zu berücksichtigen suchte, das nicht von den Fortschritten in allen Fächern und Feldern ein umfassendes Bild entrollte, das den Leser nicht über das vielgestaltige Leben in Kunst und Wissenschaft, in Religion und Ethik auf dem „laufenden“ erhielte. Jeder Spezialist findet in der Zeitung, diesem modernen Mikrokosmos, die Universalität, der ihn sein Beruf zu entfremden droht. In diesem bequemen Allesmitlebenkönnen liegt wohl der unwiderstehliche Reiz der Zeitung begründet. Ein gewisses Streben nach Allseitigkeit ist der Presse von ihrem Ursprung an eigen. Aber der Weg vom altväterischen Lokalblättchen, das sich die „Neuesten Zeytungen“ vom Zufall zusammen-

tragen ließ, bis zum heutigen Weltblatt ist so weit wie vom Ochsenkarren zum Automobil. Je reicher die Zeitung das Prinzip der Allseitigkeit, je tiefer sie es erfaßt, desto gewaltiger wird ihre Kulturbedeutung sein.

Vom Buchtitel.

(1905.)

Wieder einmal liegt eine ganze Reihe von Novellensammlungen vor mir, die alle ein Gemeinsames haben: Eine einzelne Erzählung hat mit ihrem Titel zugleich den Gesamttitel der Sammlung geliefert. „Die edle Frau" und andere Novellen — für neun Zehntel aller „gesammelten Erzählungen" bildet dieser Titel das beliebte Muster. Und doch ist es im Grunde eine Ärmlichkeit oder eine allzu große Bequemlichkeit, eine Sammlung ohne einen zusammenfassenden Gesamttitel in die Welt zu schicken. Wenn die Novellen gar nichts Gemeinsames haben, dann sollten sie auch nicht in einen Band zusammengeschlossen werden; haben sie aber etwas Gemeinsames, dann muß sich das auch durch ein eigenes Titelwort ausdrücken lassen. Freilich, eine schwierige Sache ist das oft, und mancher Poet bringt eher eine ganze Geschichte zustande als einen bezeichnenden, sinnvollen Titel, in dem Sein und Wesen einer Dichtung sich gleichsam kristallisiert. Wie jede andere Kunst hat auch die Kunst des Titelfindens ihre Technik, die geübt sein will, ihre Gesetze, die beachtet sein wollen. Auch in ihr gibt es Talente und mittelmäßige Begabungen, Meister und Stümper. Und man kann sehr wohl ein

tüchtiger Poet, Maler, Musiker, zugleich aber ein recht unglücklicher Titelfinder sein. Nur zu oft deckt die Flagge die Ladung nicht, nur zu oft ist die Brücke, die Titel und Werk miteinander verbindet, überaus windig und schwach gefügt. Ohne Mühe ließen sich zahlreiche Fälle anführen, in denen der Titel absolut nichtssagend ist oder der Wucht des Werkes gegenüber allzu kleinlich erscheint. Ebenso häufig aber sind die Fälle, in denen irgend ein hochtrabender Titel Erwartungen erweckt, die das Werk in keinerlei Weise erfüllt. „Das große Licht", „Das dunkle Tor" — das sind Aufschriften, wie sie über den phantastischen Wunderbauten orientalischer Mystik zu prangen pflegen. Wenn Meister Philippi dergleichen als Aushängeschilder für seine harmlosen Trivialitäten verwendet, so ist das, milde gesagt, ein loser Scherz. Würde Meister Blumenthal eins seiner Drämchen mit dem Titel schmücken „Der tote Dachs" oder „Der verstorbene Mops", so bliebe er damit ganz in der Sphäre seiner Aufgaben. Nennt er jedoch das Drämchen „Der tote Löwe", so gibt es dafür nur eine Kritik: Brrr! Vielleicht wäre es möglich, aus der Art der Titel, die irgend eine Epoche mit Vorliebe gebraucht, auf den Charakter der Zeit zu schließen. Zweifellos wird eine Zeit, die in schlichter Pflichterfüllung ihre Größe sucht, schlichte Titel, eine Epoche mit überreiztem Empfinden schwülstige Titel zeitigen und bevorzugen. Zu allen Zeiten freilich hat man immer wieder die einfachste und bequemste Methode gepflegt, ein Buch kurz und gut mit dem Namen seines Helden oder der Heldin zu benennen. Diese Methode hat nur dann ihre Berechtigung, wenn die menschliche Entwickelung des Helden oder der Heldin den Wesenskern der Dichtung ausmacht und wenn der Name aus Sage oder Geschichte so bekannt ist, daß er in sich selbst ein Programm bildet. Sonst aber empfiehlt sich ein Zusatz, wie ihn Goethe liebte: „Wilhelm Meisters

Lehrjahre", „Die Leiden des jungen Werther". Noch hat, soviel ich weiß, kein strebsamer Philologe den Versuch gemacht, eine Geschichte und eine Ästhetik des Buchtitels zu schreiben. Vielleicht läßt sich irgend einer durch diese Zeilen ermuntern, die Aufgabe in Angriff zu nehmen.

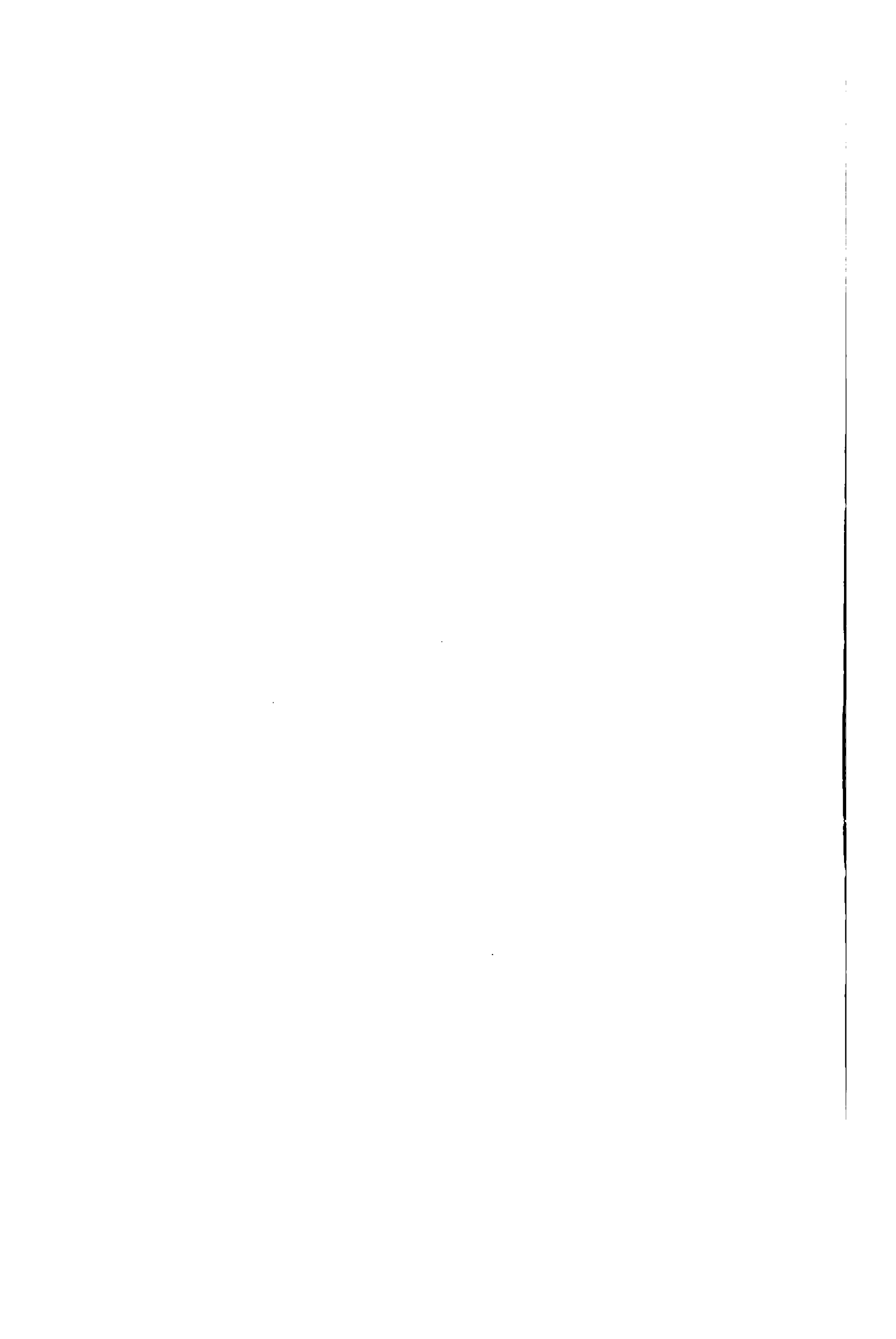
Lieblingsstoffe.

(1905.)

Irgend jemand hat einmal gesagt: Nach den Helden und Stoffen, die ein Autor mit Vorliebe wählt, kann man mit ziemlicher Sicherheit auf die Persönlichkeit des Autors, auf sein innerstes Wesen schließen. Das ist im Grunde eine Selbstverständlichkeit, genau so wie der Satz: Wie einer schreibt, so ist er. Wenn ein Dichter wie Shakespeare eine Welt lebendiger Gestalten schafft, so ist eine ganze Welt in ihm, und in jeder Gestalt kommt ein Korn seines eigenen Wesens zur Entfaltung. Wer mit Vorliebe markige Kraftnaturen zeichnet, in dem wird — aller Voraussicht nach — etwas Heldisches stecken, und wer immer wieder von alten Tanten erzählt, der gehört geistig diesem wackeren Orden an. Auch dann, wenn der Erzähler ein Er und nicht eine Sie ist. Jene beliebten Damen der Feder, die immerfort von Goldelschen, Gänselieseln, Heckenröschen, Naschkätzchen träumen, sind sicherlich diesen süßen Mädeln blutsverwandt. Und der gefeierte Dramatiker, dessen Helden durch die Bank kleine oder große Knaben sind, ist als Mensch im Fühlen und Wollen, im Glauben und Denken, in Begeisterungsglut und Geistesenge zweifellos mit seinen

Helden eins. Es gibt ein Poetlein, das am liebsten dumme Jungen schildert, im Leben ist es selber ein rechter Tolpatsch; und ein anderer Autor, der meist kleine Tyrannen mit perversen Neigungen zeichnet, spielt sich auch persönlich gern als Nero und Caracalla auf, nur bringt er es über das Westentaschenformat nicht hinaus. . . . Aber so richtig auch der Satz im allgemeinen ist, daß die dichterischen Geschöpfe Ebenbilder ihres Erzeugers sind, so ist doch auch hier das granum salis an seinem Platz. Nicht immer ist der Zusammenhang zwischen dem Dichter und seinen Gestalten so leicht zu durchschauen wie irgend eine Gleichung mit einer Unbekannten. Es kommt vor, und nicht selten, daß der Autor seine Geschöpfe gerade mit dem, was ihm fehlt, verschwenderisch auszustatten sucht. Freilich wird man es dann den Helden bei einigem Sondieren anmerken, daß ihre Tugenden oder auch ihre Laster nicht wurzelecht, sondern Simili und Talmi sind. Wer möchte behaupten, daß in allen den Versschmiedemeistern, die Hohenstaufentragödien zurechthämmern, ein heimlicher Kaiser steckt? Die meisten sind arme Schächer, unter deren Löwenhaut vorn und hinten eine ganz andere Haut hervorguckt. Ein Philisterkünstler, der einen Roland, einen Tell, einen Bonaparte zustande bringen will, wird schließlich doch nichts als einen maskierten Schützenhauptmann liefern, und wenn er es auf einen Friedrich Rotbart abgesehen hat, wird eine Art Burgemeister zum Vorschein kommen. Aber auch umgekehrt, unter den Händen eines Dichters, in dem Reckenblut fließt, wird selbst ein armes Schneiderlein zu einer Königsgestalt sich auswachsen. Name und Stoff tun's nicht allein, sondern vor allem der Geist, und das Wie ist wesentlicher als das Was. Ohne Frage würde viel Kurioses oder auch Drolliges zutage treten, wenn sich einer daran machte, von den Charakteren, den Persönlichkeiten unserer lebenden Erzähler und Dramatiker auf Grund ihrer Schöp-

fungen, ihrer Lieblingshelden, ihrer Lieblingsvorstellungen ein Bild zu entwerfen. Mancher, der literarisch als „erstklassig" gilt, würde da menschlich als unterwertig sich entpuppen, und umgekehrt. Wie Dostojewskis Seele — gleich der seines Märtyrers Raskolnikow — von Mordphantasieen verdüstert ist, so haben auch Zola und Ibsen, Tolstoi und Hauptmann selbst unter dem gelitten und gerungen, was ihre Gestalten durchzukämpfen haben. Mehr als einer unter den Lebenden, der äußerlich als Aristokrat stolziert, ist innerlich ein Plebejer, mehr als einer, der den Propheten spielt, innerlich ein Komödiant. Und ihre Lieblingsstoffe verraten das auf die Dauer unfehlbar.



Reisebilder.





Norwegische See- und Bergstimmungen.
(1891.)

I

Am Einund-Fjeld, im östlichen Norwegen.

Ich habe ein Stück Erde entdeckt, wo man Mensch sein kann, ja vielleicht es sein muß. Mensch und nicht Staats- oder Gesellschaftstier, nicht Glied oder Nummer, nicht Sklav der Verhältnisse und Meinungen, — nur Mensch. Ein Stück Erde, das Einsamkeit ausströmt wie eine Steppe Sibiriens. Und doch keine Öde ist. Sondern eine berückende Verbindung von starrem Urgebirg und sprudelndem Gewässer, von dunklen Wäldern und lichten Wiesen, von Trotz und Milde. Ein Hochland, mehr als zweitausend Fuß über dem Meere gelegen, von Alpenweiden durchrankt und rings von Höhenzügen eingerahmt. Ja, nur ein Rahmen sind diese Berge, nicht eine steile Mauer; langsam und allmählich steigen sie an und runden nach oben sich ab, wie versteinerte Wellen. Hier und da geben sie den Durchblick frei auf einen zweiten und dritten Kreis höherer, von ewigem Eisschnee glitzernder Gebirgskuppen. So sperren sie das Tal nicht ab, sondern laden zum Aufstieg ein und lassen eine Unendlichkeit von Urweltskraft und Größe ahnen. Ein unermeßlicher Steinozean, dies Nordland. Ein Hochland und ein hohes Land, das hohe Gedanken weckt und hohe Empfindungen. Und in

seine Einsamkeit keine Kleinlichkeit, die Menschenaberwitz gezeugt, hineinläßt. Wer nur zu leben weiß nach Satzung und Vorschrift, in behaglicher Alltäglichkeit und in dem Wunsch- und Sorgengetriebe geselliger Niederung, der wird hier matt werden wie eine Krähe, die aufs weite Meer verschlagen ist. Der andere aber trinkt neues, zeugendes Leben.

* * *

So groß, so tief, so überwältigend ist diese Einsamkeit, daß sie fast körperlich wirkt. Es ist, als ob eine Gestalt neben uns ruhte, neben uns, über uns, rings um uns, in deren Augen man blickt, und aus deren Banne man nicht loskommen kann, bis man wie hypnotisiert in Schlaf und Traum versinkt. So grün und starr und unergründlich sind diese Augen. Und mit weichem Flügelschlage hält die Wunderbare alles fern, was menschlich heißt und mit menschlicher Unruh in die Feierstille plumpsen könnte. Nur dem Vogel erlaubt sie dann und wann, sein klagendes Lied anzustimmen. Und von dem fernen Wasserfall schwillt verhallendes Orgelspiel durch die Wipfel der Föhren herüber. Wie ein Nebel zerfällt, verschwebt, zerrinnt allmählich das Ich. Die Natur saugt und trinkt es auf. Das Bewußtsein ist endlich nur noch ein fliegender, irrender Faden, der sich an diesen und jenen Zweig der Wirklichkeit hängt, aber nirgendwo mehr haftet und von jedem Lüftchen entführt wird. Und doch trägt dieses müde Verdämmern, dies gelassene Sterben so viel Keime des Lichts, des Lebens, so viel sprengende Kraft in seinem Schoß. Wenn die Seele erwacht, hat sie in jenen Tiefen geruht, in denen das Urschaffen gärt und nach Gestaltung ringt. Von neuem hat sie an der Mutterbrust der Unzeitlichkeit gelegen. Und sie ist durch ein Feuerbad gegangen, das alles Tote und

Schwärenhafte, was in dem trüben Gewoge der Zeitlichkeit, der Individuation ihr angeflogen und angekrustet ist, hinweggeschmolzen hat. Ein neuer Mensch ist geboren, der nichts mehr an sich hat von den Schlacken der Geschichte, der Erziehung, der Alltäglichkeit, der über Furcht und Sorge steht, über Verbitterung und Lüge, und der nun sich ausbilden kann aus sich selbst, aus dem eigensten Wesen heraus und nur aus ihm. Und wenn die Flut wieder über ihm zusammenschlägt, — die eine reine Stunde ist doch sein gewesen, einmal hat er doch gelebt, und ganz wird ihn der Tod nicht wieder umschatten.

* * *

Die Menschen dieser Gegend, wo Nachbar und Nachbar eine Meile trennt, sind von der Macht der Einsamkeit nicht unberührt geblieben. Sie sind gezwungen, innerlich zu leben und jede Anregung in sich selbst zu suchen. Wer das nicht kann, vertiert; keine Kneipe züchtet Geselligkeit, und der lange Winter, dessen Nächte um drei Uhr nachmittags beginnen, tötet jedes Verkehrsgelüst im Keime. Und so steht jeder auf sich allein. Jeder ist sein eigener Schuster, Schneider, Tischler, Schmied und jeder auch sein eigener Freund, Lehrer, Seel- und Geistessorger. Und der Bauer hier läßt seinen Geist nicht darben. So leicht ist ihm kein Gedanke unfaßbar, keine Idee zu kühn; die Furcht, modern zu sein, hat noch kein biederer Bourgeois auf diese Höhen verschleppt. Erst jüngst am Sonntag traf ich einen in Garborgs Büchlein von der „Freien Scheidung" vertieft; das war *sein* Sonntagsevangelium. Das Geschlecht der alten Birkenbeine, die einst den Priestern so manchen Nasenstüber versetzt, lebt in diesen Bauern fort. Sie sind radikal vom Stirnknochen bis zur Sohle. Wie sollt' es auch anders sein? Diesen Einsamkeitsmenschen, die, was

sie sind und haben, einzig der eigenen Kraft verdanken, die auf ihrem Stück Land selbstherrlich sitzen wie Robinson auf seiner Insel, die niemanden zu ehren, niemanden zu fürchten brauchen, diesen Menschen begreiflich zu machen, daß Herren und Könige, Priester und Götter nötig sind, daran würde alle Professoren- und Pastorenweisheit im heiligen Byzanz scheitern. Was für eine Intelligenz in den massigen Schädeln steckt, das sieht man den gewölbten Stirnen, den stahlklaren Augen an. Nur zu hören bekommt man es nicht. Die Einsamkeit macht stumm. Sie macht aber auch gelassen. Ta' det rolig. Nimm's ruhig. Das ist hier Losung in Glück und Leid. Nur keine Unruhe und bange Sorge, keine Hast und Überstürzung. Das Leben ist lang, und die Welt hat Zeit. Sie dürfen das sagen, die guten Leute. Nimmt es doch auch der Tod hier ruhig. Auf einem der Höfe liegen seit Jahren zwei Alte in ihren Betten und können nicht sterben. Der Tod vergißt sie, vielleicht weil er muß. Wo soll er Menschen packen, die immerfort Höhenluft atmen, die, statt mit Fleisch, mit Milch und Grütze sich nähren und Alkohol so selten schlucken, wie ein deutscher Student Quellwasser?

* * *

Kein Wunder, daß in dieser Gegend der nördlichste Anarchist sein Wesen treibt und das nördlichste Vernunftblatt leuchtet. Ivar Mortensen heißt der Tapfere und Fedraheim sein Organ, ein Blatt, so winzig, wie es dereinst die Krippe von Bethlehem gewesen. Diesen Mann sehen, heißt an den Anarchismus glauben lernen. So licht wie sein Inneres ist sein Äußeres. Wer in dieses freie, offene Auge blickt, das von Lebensluft blitzt und von Lebensglut, von Genußfreudigkeit zeugt wie von Entsagungskraft, von Menschheitsliebe und Menschentrotz, der

fühlt es wie eine Ahnung, daß der anarchistische Gedanke der Erlöser der in Dummheit, Furcht und Elend gebundenen Menschheit ist, und nicht ihr Totengräber. Es ist ein Trost, daß dieser Freimensch es fertig gebracht hat, den Abgrund zwischen Theologie und Anarchie zu überspringen. Ein Abgrund, wo eigentlich ebenes, wegsames Land sein sollte. Wäre doch der Theologe, der diesen Namen verdiente, vor allem berufen, voranzugehen in dem Kampfe für die Erlösung aus der Tierheit, für die Befreiung der in jeder Seele gefesselt liegenden Gottheit, voranzugehen, wie dereinst ein Jesaias und Johannes es getan, diese Frühboten anarchistischen Empfindens. Aber von solcher Theologie weiß am wenigsten der Theologe, wie er heut schleicht und strebt. Und wie es ein Trost ist, daß dennoch wieder einmal einer vom Dogmenglauben zum Menschheitsglauben sich bekehrt, so ist es auch ein Glück. Als Theologe hat der wackere Ivar gelernt, das Wort zu predigen und zu künden, und von dieser Gabe macht er nun endlich Gebrauch. Immerfort auf der Wanderung trägt er bald hierhin bald dorthin die Botschaft von der Befreiung des Individuums, ein nimmermüder Missionär. Ich hoffe, es wird ihm gelingen, Jünger um sich zu scharen und sie zu einer Freigemeinde zu vereinigen. Dieses Stück Erde hier gäbe eine prächtige Heimstatt ab. Ist es doch im Grunde schon anarchistisch „verseucht". Kein Polizist, kein Soldat, kein Orden, kein Titel tragen je Kunde hierher von einem Dinge, das da Staat heißt oder Kirche oder Herrschaft und das da draußen notwendig sein soll, die Halbtiere, die sich Menschen nennen, mit eiserner Stange auseinanderzuhalten, damit sie nicht gegenseitig sich anfallen und auffressen bis auf den Schwanz. Und trotz aller Gewaltabwesenheit leben die Sterblichen hier friedlich nebeneinander, keiner beraubt, mordet, verlästert den andern. Es hat hier eben noch keine Kulturentwicke-

lung, keine sittliche Weltordnung, kein Klassen- und Glaubenswahn künstlich Feindschaft gesät zwischen Samen und Samen, Blut und Blut. So wunderbar das jedem mit Untertänigkeit gestempelten Gehirn erscheint, jedenfalls spricht es dafür, daß hier ein guter Ackerboden für Anarchie ist. Und vielleicht ist der Tag nicht allzufern, der auf diesem Boden junge Saat sprießen sieht, Saat reinen Menschentums. Dann werden hier ein oder mehrere Dutzend Menschheitsgläubige den ungläubigen Wilden, die zwischen Moskau und Rom vegetieren, durch die Tat beweisen, daß Menschen neben- und miteinander hausen, wirken und schaffen können, ohne durch die Polizei zur Ordnung angesäbelt zu werden. Daß sie streben und ringen können, ohne durch Eigennutz, Erwerbsgier, Besitzwahnsinn unter Peitsche und Sporn gehalten zu werden. Daß sie einander tragen und stützen können ohne das „Du sollst“ irgend eines Moralcodex, daß sie das Göttliche in sich zu hegen und bilden vermögen ohne Himmelshoffnung und Höllenangst. Und zu alldem haben sie nichts nötig gehabt als eine gründliche Reinigung von dem ererbten Haß, der eine Kluft gegraben hat zwischen Bruder und Bruder, von den ererbten Vorurteilen, die wie ein Alp auf Selbstbewußtsein und Tatkraft drücken, von der ererbten Ungerechtigkeit, die dem einen Flügel leiht, durchs Leben zu gleiten, den anderen aber mit Eisenketten belastet.

* * *

Uff! uff! eine Pause! Für ein paar Fragen. Gibt es noch immer eine Reichshauptstadt — zur Pflege der heiligen Dreiheit: Bier, Skat und Theater? Ist Frankreich mittlerweile mit einem XIX. Louis beglückt und Spanien zur Republik verdammt worden? Macht man in Kairo noch immer Jagd auf schmachtlocken-umwallte Kinder Judas,

und in Pfaffenheim Jagd auf morsche, erkenntnismüde Seelen? Welcher Sozialistenführer hat inzwischen das Ritterkreuz erhalten für bewiesene Falstaff-Tapferkeit, und wieviel Insassen zählt gegenwärtig das Hauptirrenhaus für Fin-de-Siècl'isten? Verzeihung für diese Fragerei. Aber ich lese seit Wochen keine Zeitung mehr und weiß von nichts. Erhalte ich keine Antwort, — nun, desto besser. Es ist ein edenhaft-wonnesames Gefühl, so nichts zu riechen von dem, was da draußen schwelt und raucht. Mit milchsüßer Überraschung empfindet man, wie Wurscht einem im tiefsten Herzen der Zwist der Könige, die Erfindung des neuesten Millionenmörders, die endgültige Lösung der serbischen Familienfrage ist. Das Hirn fühlt sich erleichtert gleich einer Tenne nach der Dreschzeit. Ja, Zeitungsruhe ist Sonntagsruhe für die verdroschene Zukunft. Und so wie das Sonntagsgesetz den werktagsgeplagten Bahnsklaven Frieden gebracht hat, so sollte ein Hirnruhegesetz den zeitungsgeplagten Weltkindern jährlich vier Wochen Ferien verschaffen. Vier Wochen in jedem Jahr keine Zeitung, — und eine heilige Feierstille würde durch alle Köpfe und Herzen ziehen, sie würden wieder frisch und grün und zeugungskräftig werden wie staubmüde Blumen im Gewitterregen, und sie würden vom Klatsch sich entwöhnen und den Strahlen der Sonne sich öffnen. Vier Wochen nur, und vielleicht läse niemand je wieder einen Hof- und Paradebericht. Mit dieser Biedermannssünde habe ich freilich, ich niemals mein Unsterbliches befleckt, aber gewissenpeinigend sind doch meine Vergehen, die ich der Zeitungsleserei danke. Am wenigsten kann ich es verwinden, daß auch mich einmal einige bodenlos tiefsinnige Essays verführt haben, eine Viertelstunde meiner kostbaren Zeit der Erwägung zu opfern, ob es moderner sei, in Symbolismus, Naturalismus, Neuromantik oder Mystik Literatur zu machen. Als ich aber merkte, daß alle diese mus und tiks

Fabrikmarken sind, mit denen strebsame Leute ihren sauren Most beim Publikum einzuschwärzen suchen, da setzte ich mich aufs Dampfschiff und fuhr in die Literatur- und Zeitungslosigkeit hinaus. Heil mir! Ich habe den Fleck gefunden, wo man wiederum schaffen kann, schaffen wie die Natur, ohne Zugabe von Fabrikstempeln und Etikettes. Einen Fleck, der es denn auch verdient, den Mann zu beherbergen, der nie mit ismen sich abgequält, den Mann, den ich seit langem verehrt, den ich hier aber lieben gelernt habe: den Menschen und Dichter Arne Garborg. Von ihm will ich erzählen, denn von ihm erzählen, heißt auf eine Höhe führen, von wo man mitten in das Gewoge modernen Kämpfens und Ringens sieht, von wo man es beherrscht, ohne von seinem Schmutz bespritzt zu werden.

II

Um 9 Uhr morgens fuhr ich mit der Nordbahn von Christiania ab, und abends gegen 10½ stieg ich in Lille Elvedal aus. Dieses Nest, das im nördlichen Oesterdalen liegt, heißt nicht umsonst das „lille“. Ein Stationsgebäude, ein Gasthaus, rechts die Kirche, links die Verkaufsläden zweier Landhändler, weiter hinten die Häuser des Pfarrers und des Arztes und tiefer im Talgrunde die Schule, — das ist alles. Die Menschen, denen in dieser Kirche der natürliche Adam und in dieser Doktorei der Zahn ausgezogen werden soll, hausen weiter im Gebirge, in einem Umkreis von fünf Meilen. Als ich aus dem Wagen stieg, wurde ich sofort von zwei lachenden und knicksenden Bauermädeln in Empfang genommen. Na, na! Das geht ja noch über die Nausikaa, die lilienarmige Jungfrau. Eine wahrhaft cyprisch-aphroditische Gastfreundschaft. Und gleich zwei! Woher kennt man hier meine

Schwärmerei für die Vielehe? Und schmuck sehen sie aus. Kurze Röcke, farbiges Mieder, buntgestickte Gürtel. Aber — zum Teufel — die schnacken ja Deutsch. Und jetzt erkenne ich sie, die Spitzbübinnen. Die eine ist Hulda Garborg und die andere ihre deutsche, vernorwegte Freundin Rosa Blumenreich. Und da trabt ja auch Arne Garborg heran. Er hat sich verspätet, er mußte erst noch seinen Cognac austrinken. Hoffentlich ist noch ein Gläschen für mich übrig. Gewiß! Aber nur beim Arzt. Im Gasthof gibt es keinen Spiritus. Das Temperenzgesetz gestattet den Schnapsverkauf nur in den Städten, auf dem Lande heißt es entsagen. Also zum Arzte! Da steht auch das Abendessen für Sie bereit. Aber ich kenne die Leute ja gar nicht. Pfui, wie dumm! Hier ist es wie in der Wüste. Man kennt auch den Scheich nicht, zu dem man am Abend ins Zelt einkehrt, um von seinem Lammbraten zu schmausen. So gehe ich denn mit zum Arzte; schon um zu sehen, wie es denn eigentlich im Innern dieser Holzhäuser aussieht. Alle Bauten sind von Holz. Auch die Kirchen, die mit ihrem blendend weißen Anstrich ausschauen wie zierliches Spielzeug. Sobald man aber in die Zimmer tritt, ist von der Holzheit nichts mehr zu merken. Gardinen, Teppiche, Möbel, Bilder, alles à la Kultur. Nur die Tapeten fehlen. Die vermißt man aber nicht, denn der zarte, gleichmäßige Anstrich der Wände in Blau, Violett und pompejanischem Rot ist den Augen Labung genug. Das Essen ist ganz österdalisch. Milch und Sahne, Butter und Käse in einer Fülle, daß man vor den Menschen Respekt bekommt, die so viel kühische Nahrung noch immer nicht in Ochsen verwandelt hat. Mitten auf der Tafel, wie in jedem norwegischen Heim, prangt der Mysost*), ein mächtiger, gelbbrauner Würfel: er scheint eine Art Hausgott zu spielen,

*) Myse = Quark. Ost = Käse.

denn er ist stets mit einem zierlichen, gestickten Hemdchen bekleidet. Und der Norweger spricht nicht anders von ihm, als Homer von dem bratenden Ziegenmagen, der „mit Fette und Blute gefüllet". Dem Ausländer aber schmeckt der Quark wie süßliche Seife. Neben den Kuh- und Ziegenprodukten beherrscht den Tisch die Forelle. „Orett" gesotten und „Orett" gebacken, „Orett" in Gelee und „Orett" in Aspik; ich werde künftighin in Berlin an der Forelle vorbeigehen wie der Zuckerkranke am Konditorladen. Am ersten Abend aber habe ich in Fisch gewühlt. Als jedoch endlich die Begierde nach Trank und Speise und Cognac gestillt war, zogen wir zum Gasthof. An Schlaf war freilich noch nicht zu denken, denn diese lichten Tagnächte und Nachttage des nordischen Sommers untergraben jede Schlafstimmung. So saßen wir denn noch lange beisammen, tranken norwegisches Bier, das leider nicht ans Münchener erinnert, und sprachen über die nächstliegenden Themen, das Dasein Gottes und die sozialen Zustände im Jahre 9000 . . .

Früh am andren Tage mahnte Erik zum Aufbruch. Erik ist der Bauer, bei dem ich wohnen soll. Sein Gutshof Straalberge liegt aber noch einige zwanzig Kilometer tiefer im Gebirge. Zwei Karriolen stehen zur Fahrt bereit. Jedes dieser Bergfuhrwerke hat ungefähr den Umfang und Rauminhalt eines Kinderwagens, und nur einen Sitz. Trotzdem knäueln sich Erik, Arne und Hulda Garborg auf dem einen der Marterkarren zusammen. Den Sitz des andren nimmt Rosa Blumenreich ein, und ich hocke rittlings zu ihren Füßen eingeklemmt zwischen die Räder und das Hinterteil des Hengstes, der mit dem edlen Schweif mich liebevoll fächert. Und so geht es vorwärts. Der Weg ist glatt und gebahnt. Er hat weiter nichts Bedenkliches an sich, als daß er schmal wie eine Leiter ist; wenn sich zwei Wagen begegnen, — was glücklicherweise

in dieser Öde nur jede Woche einmal vorkommt, — so müssen sie halb und halb übereinander weggleiten. An der rechten Seite des Pfades zieht sich eine Bergwand hin, die linke fällt steil zur Folla ab, einem jugendlich quicken Bergstrom, der brausend und über unzählige Steine hinschäumend dem Glommen zueilt. Es wirkt daher recht tröstlich, daß Erik und Rosa wetteifernd von den Unfällen erzählen, die diesem und jenem Fleck ein ehrendes Andenken im Gedächtnis der Lebenden verschafft haben. Immerhin! Das Auge freut sich doch an den köstlichen Ausblicken, die jede Wendung des Weges eröffnet. Föhrenwaldung überall. Sie bildet Spalier am Wege und erfüllt in schwarzgrünen Scharen alle Bergabhänge. Wenn aber Sonnenglanz über die Wipfel hinweghuscht, blitzen sie auf wie Lanzen eines fernen Heeres und schimmern, als ob sie zu lichtgrünen Blüten aufknospen wollten. Der Boden ist von allerlei Beerenkraut und Zwergbirken überwuchert; dazwischen breiten sich gelbe, graue und weiße Flecken zierlich gekräuselten Renntiermooses und färben die Landschaft impressionistisch bunt. An einer Stelle hat die Folla einen ungeheuren Gebirgsklotz durchbrochen und wallt nun eine Strecke lang, wie ermattet von der Arbeit, langsam und unhörbar zwischen steilen, zerklüfteten Felswänden hin. Ihr Wasser hat hier eine Farbe, daß selbst Böcklin die Natur um dieses sammetweiche, nixenhafte Grün beneiden könnte. Endlich gelangen wir nach Einund, einem zweiten Besitztum Eriks. Auf diesem Hof waltet seine Frau, während er selbst auf dem noch eine Stunde entfernten Straalberg haust. Man kann sich denken, wie glücklich diese Zwischenraumsehe ist. Kein Teil übersättigt den andren mit seinem Anblick, seinen Gewohnheiten, Liebkosungen und Knurrigkeiten. Und wenn sich beide dann und wann zu Gesicht bekommen, ist jeder dem andren neu und ungewohnt wie in der Brautzeit. Bei Einund endet der gebahnte

Weg. Und von da an geht es in fortwährendem Bergauf und Bergab über Steine und Wurzeln und Wasserrinnen. Wer da noch fahren will, muß Knochen wie Eisen und Muskelfleisch wie Kautschuk haben. Wir wandern daher füßlings und kommen ebenso früh wie die abgehetzten Pferde auf Straalberg an. Hier hat Rosa Blumenreich ihr Quartier, und ich erhalte gleichfalls ein Zimmer, wie ich es so schmuck mitten im norwegischen Gebirg niemals erträumt hätte. Weite Bergwiesen ziehen sich rings um das Haus und prangen rotgelbblau von Klee und Blumen, als ob ein Freilichtmaler sie aus dem Pinsel gespritzt hätte. Ein kleiner See bringt die wünschenswerte Wasserstimmung in das Gemälde, und niedere Bergketten bilden auf allen Seiten den dunklen Hintergrund. Von den Gebäuden des Hofes ist das hübscheste der rotprunkende Kuhpalast, ihn allein schmückt auch ein Dach von glitzernden Glanzziegeln, während der Menschenstall sich mit Moosdeckung begnügen muß. Neben diesen Wohnstätten gibt es noch ein besonderes Vorratshaus, den Stabur, ferner Holzschuppen und Werkstätten, in denen Erik, der Alleskünstler, heute drechselt, schreinert und zimmert und morgen am Blasbalg steht oder Schuhe flickt. Daneben hat er noch Zeit, neuere Literatur zu lesen, Whist zu spielen und Deutsch zu üben . . .

Gleich am andern Tag wallfahrten Fräulein Rosa und ich nach Kolbotten. Eine Wanderung von dreiviertel Stunden, und der Herrensitz der Garborgs liegt vor uns. Man erblickt ihn erst, wenn man gerade davor steht, so dicht von Föhren ist er umrahmt. Nach der einen Seite aber ist die Aussicht frei. Da sieht man weithin über den herrlichen Savalensee, an dessen Ufer oben auf einem Bergvorsprung Kolbotten liegt. Drüben in der Ferne am jenseitigen Ufer ragt der Tronfjeld, breit hingelagert, einem ausgespreizten Reifrock an Form nicht eben unähnlich. Er steigt so all-

mählich an, daß man ihm seine sechstausend Fuß nicht anmerkt, um so weniger als Kolbotten selbst gegen dreitausend Fuß über dem Meere thront. Zunächst dem See erhebt sich ein kleines Haus, dessen einziger Innenraum Arne Garborgs Schlaf- und Arbeitszimmer bildet. Es steht erst seit zwei Jahren. Gegenüber liegt das ältere Haus. Noch vor einigen Wochen nahm es keinen größeren Raum ein als sein jüngerer Genoß; es hatte nur ein Zimmer, das zugleich als Salon, Küche und Frauenkemenate diente. Seit kurzem aber ist eine besondere Küche und ein besonderes Boudoir für Hulda Garborg angebaut. Und seitdem lebt es sich recht gemütlich auf Kolbotten. Gemütlich, ob auch die rohen Balken ungehobelt, farb- und putzlos von Decke und Wänden starren. Und gemütlich gerade deshalb. Nur bis Lille Elvedal züngelt noch das Kulturtier. Hier auf Kolbotten ist Natur. Hier sind Blockhäuser, als ob sie aus dem Kooper ausgeschnitten wären. Und hier kann man so ganz nach dem Herzen Rousseaus leben und weben und träumen. Und es träumt sich so gut, wenn man, hingestreckt auf der Ofenbank, in den Peisen sieht, den offenen Steinkamin, auf dem die Flammen an den mächtigen Holzscheiten hinaufklettern, flattern und knistern. Etwas unbehaglicher als jetzt war es auf Kolbotten, als hier Garborg seine letzten Junggesellenjahre und den ersten Ehewinter verlebte. Sein Roman „Mannsvolk“ hatte die tugendhaften Staatsleiter, die nun einmal vor der schminklosen Wahrheit eine eulenhafte Scheu haben, ganz gleich, ob sie preußische Junker oder norwegische Fortschrittler heißen, — der Roman hatte diese Sittenwächter derart an ihrer zartesten Stelle, der Keuschheit, verwundet, daß sie Garborg seines Revisorpostens entsetzten. Da stand er nun ohne Brot und Heim. Glücklicherweise war Ivar Mortens[illegible] Anarchist, zur Stelle. Er schenkte ihm, [illegible] hatte: Kolbotten. Das war aber [illegible]

Name (Köhlerhütte), — nur ein Kohlenbrennerloch, das als Wetterschutz einige Balken zeltartig überdachten. Aufrecht darin zu stehen war unmöglich. Und dieses Loch als Lohn für achtjährige Dienste, die er den „Freiheitsmännern" gewidmet, um die Freiheit an das Staatsruder zu bringen. Aber der heilige Garborg verzagte nicht, er hatte den Wald, den See und seine Pfeife, und so richtete er sich ein. Nach und nach wandelte sich der Hundestall in ein Blockhaus um. Und das genügte, um den Eremiten auf Heiratsgedanken zu bringen. Er hatte ein Heim, und so nahm er sich frisch und keck die Frau dazu. In Christiania war die Hochzeit. Davon muß Garborg selbst erzählen:*) „Ein trüber Tag, unser Hochzeitstag, ein echter Christiania-Dezembertag. Ich wohnte auf einem alten Holzhof, in zwei engen, dunklen Kojen; da saßen früh am Morgen Braut und Bräutigam und packten die Koffer. Glocke zwölf kam Markus Olivarius Markussen und noch jemand; so schlossen wir die Tür hinter uns und gingen. Christiania hatte keine Ahnung von dem großen Ereignis, das sich vorbereitete. Braut und Bräutigam in Werktagskleidern und die beiden Zeugen stiegen herauf zum Kontor des Stadtvogts. Ein kleiner Kontorist kam. ‚Was wünschen Sie?' ‚Diese Dame und ich möchten gerne getraut werden.' ‚Bitte, treten Sie ein, hier ins Nebenzimmer, bitte . . der Stadtvogt wird gleich erscheinen.' ‚Besten Dank . .' Eine halbe Stunde später verließen wir wieder das Haus und hatten nun Brief und Siegel darüber, daß wir verheiratet waren. Und, verlaßt euch darauf, auf diesen Brief kommt's an. Eine Stunde früher wären wir Sünder gewesen; nun waren wir rein wie Gold. Und das hatte nicht mehr gekostet als fünf Kronen und sechsunddreißig Öre. Die

*) Ich entnehme diese Stelle den „Kolbottenbriefen", einem Büchlein, quellenden Lebens voll.

Geschichte war so billig, daß wir Mut kriegten, bei Gravesen Mittag zu essen. Und so wanderten wir dahin, vier Mann stark, und setzten uns mitten zwischen die anderen Tischgäste. Wir tranken Schnaps zum Essen und schnackten über alles mögliche. Und gelegentlich bat ich Mark Oliv, mir auseinanderzusetzen, was Eheleute zu tun hätten, wenn sie wieder voneinander wollten. ‚Das beste Mittel für Leute, die sich scheiden lassen wollen, ist Untreue,‘ lachte Mark Oliv; und wir lachten alle mit. Als das Mittag zu Ende war, gingen Braut und Bräutigam wieder heim zum Holzhof und packten ihre Koffer weiter. Die Flitterwochen auf Kolbotten waren dieses Hochzeitstages würdig. Die Kälte war so stark, daß das Wasser im Eimer und die Milch in der Schüssel zu Eis gefroren. Und der Beisen litt kein Feuer. Wollte man's warm haben, so war die Stube in wenigen Minuten dick voll Rauch. Und wollte man den Rauch los werden, so zog dafür die Kälte ein. An Arbeiten war da nicht zu denken. Wurd' es den Eheleuten zu langweilig, dann blieb ihnen nichts übrig, als sich in Decken eingehüllt an den Tisch zu setzen und 101 zu spielen. Aber auch das gönnte ihnen der Kerl von Winter nicht; sollten ihnen die Füße nicht erfrieren, so mußten sie gleich wieder aufspringen und unfreiwillig allerlei neue Tänze einüben . . .“

Gottlob, die Tage sind vorbei. Und heute ist es nicht Winter, sondern blühende, glühende, rosige Sommerzeit. Und wir sitzen vor dem Hause am runden Schiefertisch, und über uns flattert vom hohen Mast die „reine Flagge“. Die Flagge des unabhängigen Norwegens, „rein“ von dem „schwedisch-norwegischen Heringssalat“, dem für alle guten Norweger unerträglichen Unionszeichen. Zu unseren Füßen spielt der kleine Tüften, der mich sofort zum Onkel ernannt hat. Er plaudert übrigens auch von Onkel Nietzsche, dessen Namen er irgendwo aufgeschnappt hat. Onkel Nietzsche

Ist das Wort nicht ein ganzer humoristischer Roman? Und jetzt tritt Gudlaug, die Wirtschaftsgehilfin, aus dem Hause und trägt den dampfenden Grog auf. Und wir trinken und schwatzen, und trinken, bis wir nicht anders können und Brüderschaft trinken, alle miteinander. Und der Tronfjeld drüben tut mit. Er leuchtet in rosigem Abendschein, verklärt von der Wurzel bis zum Wipfel, seligtrunken wie wir . . .

III
In den Schären.

Blauer Himmel, grüne Flut. Wie durch eine Allee von Klippen, Riffen und Eilanden gleitet das Schiff in ruhiger, traumhafter Fahrt. Inseln überall, fern und nah. Kulissenartig schiebt sich eine nach der anderen vor. Klippen, Riffe und Eilande von allen Formen, allen Größen. Manchmal nur ein einziger Stein, so flach, daß er wie aufs Meer geklebt erscheint. Gleich daneben ein breitgedehntes Felsenland mit ragenden Kuppen, mit Schluchten und Wäldern. Aber die Bewaldung ist ebenso eine Seltenheit wie die Besiedelung durch Menschen. Das Beherrschende ist der nackte Stein. Eine Felsenwüste, soweit das Auge blickt. Altersgrau, kahl, zerborsten, verwittert wie eine Mondlandschaft. Nirgends wird das Urzeitliche so greifbar wie hier. Jeder Stein zeugt von jahrmillionenlangem Kampf, von dem Kampf mit Sturm und Regen, Eis und Schnee. Jeder ist mit Wunden und Narben übersät. Zerhöhlt, zerbissen, zerwühlt. Zu irgend einem seltsamen Gebilde wie mit dem Hammer eines Riesen geformt. Langgestreckt, verwulstet, verrenkt liegen Felsen und Klippen da. Als ob Ungeheuer der Urzeit sich zum letzten Schlafe ausgestreckt hätten und versteinert wären. Saurier, Drachen und Kraken. Hier ein Mammut, dort ein Höhlenbär. . . .

In dieser Öde schlägt die Weltuhr nicht Stunden, Tage und Jahre an, sondern nur Jahrwenden. Wenn der Zeiger um einen Sekundenstrich vorrückt, sind hunderttausend Jahre um. Nur so eine Zeitäone läßt merkbare Spuren im Urgestein zurück. . . . Es ist Nacht geworden, aber nicht dunkel. Die fahle Helle der nordischen Nächte zittert über der Wüste, in bleichem Mondschein glastet das Meer, starren die Felsen. Eine Insel taucht auf, ganz nackt, ganz weiß, wie ein Friedhof mit unzähligen Leichensteinen. Eine Insel des Todes, wie geschaffen, eine Ruhestätte alter Wikingergeschlechter zu sein. Hier auf diesen Eilanden wurden sie geboren, die wilden Seekönige, die Eroberer Frankreichs, Englands, Italiens. Hier ruhten sie von ihren Raubfahrten aus, hier bargen sie ihre Schätze, hier schwelgten sie und buhlten mit den schwarzäugigen Weibern, die sie im Süden geraubt, hier starben sie. Aber sind sie wirklich tot, ganz erloschen mit Leib und Seele, Wollen und Begehren? Leben sie nicht fort in diesem harten Geschlecht norwegischer Kaufherren, Politiker und Dichter? Eine würdige Aufgabe wäre es für einen Kulturpsychologen, den Weg der Verwandlungen zu zeigen, die Metamorphosen aufzuweisen, durch deren Reihenfolge aus den alten Wikingern die modernen Wikinger geworden sind. Die Politiker wie Michelsen, die Poeten wie Ibsen und Björnson, die Fanatiker der Temperenz und die religiösen Kraftnaturen vom Schlage des Hans Nilssen Hauge.

Der Fjord.

Blauer Himmel, grüne Flut. Aber dies Grüne hat nichts von dem organischen Grün der Wälder und Wiesen, es gleicht weder dem dunklen Grün [illegible] [illegible]ichten noch dem Lichtgrün der jungen Saat. Weit [illegible] [illegible]scheint es von mineralischer Art, und wie ein ges[illegible] [illegible] Stein reflektiert es alle Färbungen, alle Be[illegible] [illegible] Umwelt,

saugt alles Licht und Dunkel in sich ein und verschmilzt es mit seiner Eigenheit. Wenn ein sonniger Morgen niederglänzt, gleißt und schillert das Wasser wie Smaragd, wenn ein leichter Nebel die Berge verschleiert, wird es welkgrün und trüb wie Olivin; je dichter die Wolken sich häufen, desto matter, stumpfer, aschfahler wird das Grün; nach rauschenden Gewittern erscheint es wie neubelebt, wie durchsättigt mit neuer Kraft, wie schwarzgrüner Samt schimmert dann die Flut. Und wie ein Opal leuchtet und glimmert sie von Goldgrün und Purpurgrün, wenn die Abendsonne ihre Glut wie Fittiche über das Wasser hinbreitet.

Ein breiter Strom zwischen ragenden Bergmauern — so drängt sich der Fjord ins Land hinein. Ein Kind des Meeres, das aber den wesentlichen Charakterzug der großen See eingebüßt hat: die Unendlichkeit. Und doch hat der Fahrende keinen Augenblick das Gefühl, auf einem Süßwasserstrom dahinzugleiten. Diese breitschwellenden Wogen diese braungrünen Tanginseln, buntgeäderten Quallen, diese zahllosen Muscheln, die vom Grunde heraufschimmern, dann und wann ein Schwarm plätschernder Delphine — das alles mahnt immer wieder an das ewige Meer. Aber die Eigenart des Fjords wird weniger durch seine Flut bestimmt als durch die Berge, die zu beiden Seiten ihn umlagern, einschnüren, umfassen. Als ob das Land in ihnen gewaltige Vorposten hingestellt hätte, dem Meere das weitere Eindringen zu wehren. Nicht das Bild ist die Hauptsache, sondern der Rahmen. Ein Rahmen, an dem Jahrmillionen geschaffen, ihn geschnitzt, ziseliert, gefräst, gemeißelt haben, und mit immer neuen, wechselreichen Formen und Farben das Auge fesselnd, ob die Berge nun sich hinziehen mit Urwald überdeckt oder auf sanftgeneigten Hängen Felder und Wiesen sich breiten, aus denen hier und da ein rotes Holzhaus, eine weiße Kirche sich emporhebt. Oder ob die Felsen nackt und grau und schwarz

aufstarren wie zyklopische Mauern, wie Burgen und Kastelle oder wie Ruinen der Urzeit, zerfurcht, zermorscht, verwittert. Und überall rinnen, schäumen, rauschen Gewässer nieder zum Fjord, mit weißem Gischt durch die Wälder ihren Weg sich brechend oder am nackten Hang sich herabstürzend, über Klippen und Blöcke mit tobendem Ungestüm. Hier im Einzelstrom mit breiter, donnernder Kaskade, dort zwei, drei, fünf Wasserfälle nebeneinander, sich ineinanderschlingend und wieder auseinanderstrebend, daß die Felswand wie mit einem weißen Adernetz überzogen erscheint. Über den Wassern aber schimmert das schneeige Firnfeld, leuchtet der Gletscher mit seinem seltsam verschossenen Blau. Nicht im Leuchten jedoch, nicht in der Mittagsglut offenbart der Gletscher das Eigene, was er ist. Wenn die Sonne blaß und glanzlos durch fahlweißes, jagendes Gewölk blinzt, wenn der Mond mit bleichem Schein die endlose Fläche überglastet, erst dann enthüllt der Gletscher sein wahres Sein. Ein Feld des Todes liegt er da, wie Grabsteine ragen die Eiszacken und Eisblöcke, wie ein Leichentuch breitet sich der Schnee. Gespenstisch huschen Nebelschemen am Rande hinab, hinauf. Und durch die Spalten empor hallt es wie Todesstöhnen und Grabgesang.



Norwegen.

Bilder und Betr

(1891.)

Langsam gleitet

Christianiafjords. Es

Dämmerungsschein überspinnt die steil aufragenden Felsen, die grünen Fichtenwälder, die bunten Holzhäuser an beiden Ufern wie mit einem Märchenschleier. Klar und deutlich tritt jedes Ding vors Auge; jeder Stein, jeder Zweig ist sichtbar, ja, sichtbarer beinahe als im grellen Tageslicht. Aber das ist nicht die blendende Klarheit der Alltagswirklichkeit, sondern die weiche, fließende, duftumsponnene Deutlichkeit des Traumes. Tag und Nacht haben ein Drittes geboren, das keinem von beiden gleicht und doch beide in sich vereint, ein Kind, aus dessen Augen der geheimnisvolle, bleiche Glanz des Mondes leuchtet, von dessen Stirn aber das erkenntnisfrohe Licht der Sonne flammt. Und von diesem Zwielicht scheint der Mensch des Landes in seinem Wesen und Empfinden eigenartig bestimmt zu sein. Langsam, wie schwebend gleitet der Dampfer durch die stillen Wasser. Jetzt nähert er sich dem Hafen. Links ragt auf waldiger Höhe Oskarhall, das zierliche, weiße Normannenschloß; da vorn aber, in den Schoß der Felsen geschmiegt, von Gipfeln und Wipfeln dunkel umkränzt, breitet sich weich und behaglich Christiania aus. Mit gellem, langgezogenem Pfeifen und Heulen zerreißt die Sirene des Schiffes die Traumesstille. Prustend und stampfend schiebt sich der Dampfer an die Bohlen des Kais heran, die Landungsbrücke fällt, und unser Fuß betritt das Land, aus dessen Luft es uns anweht wie Urheimatsatem. Dieses Land, das im Beginn des neunzehnten Jahrhunderts noch keine Million Einwohner aufwies und doch dereinst alle Küstenländer des Nordens und Westens besiedelt hat. Dieses Land, dessen Söhne als Wikinger den äußersten Ozean befuhren, Island und Grönland kolonisierten und Amerika vier Jahrhunderte vor Kolumbus entdeckten. Dieses Land, dessen räuberischer Ausschuß immer noch gut genug war, halb Frankreich, halb England und Italiens Süden zu normannisieren und eine Kultur

zu erzeugen, die sich vielleicht durch einen gepanzerten, mit Rosenkränzen umwundenen Ritter am besten versinnbildlichen ließe. Dieses Land, das in den jüngsten Tagen auch seine Literatur zu einer Wikingerfahrt durch Europa hin entsandt hat, um die Geister zu erobern, wie dereinst die Länder. Es muß eine besondere Kraft aus diesem Boden entquellen, die das kleine Volk durchdrungen hat, ob sie nun zutage tritt in den weltumspannenden Herrschaftsgedanken des Briten, in den kapitalistischen Riesenunternehmungen der Yankees oder in Goethes Faust. Denn der Norden ist die Urheimat des Germanen, da hat sich seine Eigenart gebildet, da sind die Quellen seines Wollens und Könnens. Und so ist es kein bloßer Zufall, daß neuerdings gerade von Norwegen her das Losungswort Pangermanismus, die Idee der Sammlung und Vereinigung des Germanentums in die stagnierende Öde unserer Tagespolitik wie eine schmetternde Fanfare hineinklingt. Der Normann hat ein gutes Recht, die germanische Welt an ihre Zusammengehörigkeit zu mahnen; in ihm hat sich der Mensch der Edda, der Germane in seiner unverderbten, ungemischten Ursprünglichkeit, der Germane mit allen seinen ureigentlichen Tugenden und Lastern am reinsten erhalten. Stets ist der Süden unseren Vätern verhängnisvoll gewesen, der Norden aber wird uns und unseren Kindern ein ständiges Heil- und Erneuerungsbad sein, unser Blut an seinen Quellen zu durchfrischen.

* * *

Nur die Westküste lernt der Sommerreisende näher kennen. Und hier entfaltet ja auch die Natur ihre Erfindungskraft im höchsten, überschäumenden Maße. Leicht und mühelos wie ein Vogel rauscht der Dampfer durch die Wasserstraßen der Fjords dahin, die in Bergmauern ein-

gefaßt sind wie Edelgestein in einen Eisenreif, rauschend wirft er den Schaum empor, er das einzig Bewegliche in all' der Starrheit ringsum. Wildheit und Lieblichkeit, Anmut und Erhabenheit wechseln in ständiger Folge; donnernde Kaskaden, grüne Matten, schwarze Felsentürme, Bergseen, von weißen Gletschern umstarrt, mystisch leuchtend im Gold der Abendsonne. Überall die Szenerie für eine Tragödie großen Stils. Draußen aber springt das Meer knirschend und brüllend gegen die grauen Klippen und Riffe der Schären und wühlt sich ein in das nackte Urgestein. Wie ein Vorland zum Reiche des Todes dehnen sich die Gestade hin, eine versteinerte Einsamkeit, eine Wohnstatt der ewigkeitwebenden, ewig schweigenden Nornen. Und plötzlich — hineingebettet in all' die Düsternis und Schattenfahlnis ein lachendes Idyll, das blühende, schimmernde Märchen, das Molde heißt: mit Sonnengefunkel und Blumenglanz, die eine Fee aus dem Süden hierher getragen hat. Wenn in der Sommernacht der endlose Kranz der Romsdalberge und am Fuße der Berge die blaue See aufglüht und immer tiefer, immer weicher erglüht, in zartestem Blau, in schillerndem Grün, in brennendem Rot, in seidigem Lila, in dunklem Violett, in Gold- und Rosenfeuern — dann scheint alles Irdische versunken zu sein und ein Gefilde der Seligen emporzusteigen. Nur ein Nu dauert der weltvergessene Traum, aber ein Abglanz dieser Verklärung bleibt in der Erinnerung zurück, und mit ihm ein unzerstörbares Empfinden der Weihe und des Friedens.

Der Mensch aber, der an der Küste haust, verkörpert den Typus, die ganze Eigenart des Norwegers nur in beschränkter Weise: bilden doch die Strandbewohner der ganzen Welt eine große internationale, ziemlich gleichartige Masse; das Meer und der Weltverkehr haben einen Typus geschaffen, von dem die verschiedenen Nationalitäten sich nur als leichte Farbenschattierungen abheben. Der echte Nor-

weger, der Germane, der sich rein erhalten, lebt im Innern des Landes. Und auch dies Innere hat seine Schönheit für sich. Auch hier ist noch unberührte Urwelt. Meilenweit bin ich die Folla, den Glommen, den Lagen entlanggewandert, ohne ein Haus zu entdecken, einen Menschen zu erblicken. Endlos ziehen die Föhrenwaldungen sich hin, fast immer in anmutiger Ehe mit den schlanken, weißen, frischgrünen Birken, und überall Gestein, Hügelketten, und dann und wann ein einzelner Bergriese. Zierliches gelbes und weißes Renntiermoos hüllt die nackten Abhänge in ein schlichtfarbiges Gewand, zuweilen leuchtet dazwischen auf wie ein schmetterndes Farbenlied ein Hügel, der mit Waldveilchen übersät ist. Alle hundert Schritt bricht ein Quell unter dem Steingeschütt hervor und eilt dem Bergstrom zu, dessen kühles, schwarzgrünes Wasser wie rinnendes Eis dahinfließt. Donnerndes Geprassel kündet die Nähe eines Wasserfalls, der wie ein Reiter mit weitwehendem, weißem Mantel von der Höhe des Felsens sich hinabwirft und tosend in der Tiefe in wild-geheimnisvollen Schluchten verschwindet.

Und endlich in dieser Öde, dieser Einsamkeit ein Gehöft, schmuck und einladend liegt es da, alle Gebäude sind von Holz, und es gibt deren sieben bis acht. Den stolzesten Eindruck macht der Kuhstall; mit seinem derbroten Anstrich scheint er prahlend auf die Wohlhabenheit des Bauern hinzudeuten. Ihm gegenüber liegt das zierliche weiße Herrenhaus, von außen wie im Innern gleich sauber und blank. Daran schließen sich die Wohnungen der Dienstleute, die Werkstätten für Schmiede- und Tischlerarbeit, die Heu- und Holzschober und als Krone des Ganzen der Stabur, das mit Schnitzwerk reich versehene Vorr[illegible] ein wahrer Tempel für Speise und Trank. [illegible] Hofe haust der Bauer, dessen Familientradi[illegible] Jahrhunderte umspannt und der sich seiner [illegible]

alten Grafen und Königen rühmt, in schrankenloser Unabhängigkeit, ein Freiherr, ein König für sich. Ein König, trotzdem er ein strammer Venstremann, ein Mann der Linken, ein politisch Radikaler ist. Wenig kümmert sich die Welt um ihn, und er wenig um sie. Und jeder ist ein ausgeprägtes Individuum, das sein eigenes Leben lebt und sein eigenes Sinnen sinnt. Mit Arbeit überladet sich keiner, obwohl jeder sein eigner Schmied, Tischler, Drechsler und Zimmerer ist. Nur in der Zeit der Heuernte gibt es ein bissel Anstrengung, aber auch nur ein bissel. Was heute nicht geschieht, geschieht morgen. **Ta' det rolig,** nimm's ruhig — das ist des norwegischen Bauern Losungs- und Lieblingswort. Eines Morgens ruft irgend ein Erik oder Olaf, aus seinem Zimmer tretend, über die Treppe hinab seiner Frau zu, die unten in der Küche wirtschaftet: „Fra-u-u (so lang gezogen wie möglich,) sei so gu-ut, ein Glas Wasser!" Die Frau holt das Wasser und reicht es dem Manne hinauf. Nach fünf Minuten kommt der Bauer wieder zum Vorschein und ruft zum zweiten Mal, ohne die Gemächlichkeit des Tones zu ändern: „Frau, sei so gut, noch ein Glas Wasser!" Die Frau übermittelt ihm auch das zweite Glas, aber wiederum fünf Minuten später erschallt die Stimme zum dritten Mal: „Fra-u-u, ein Gla-as Wasser!" Diesmal fragt jedoch die Frau zunächst: „Um Gottes willen, Mann, Olaf, bist du krank, daß du soviel Wasser brauchst?" „Nee, krank bin ich nicht, aber in meiner Stube brennt's . . ." Arne Garborg hat mir die Anekdote erzählt.

Die alten Deutschen lagen am liebsten auf der Bärenhaut, und der norwegische Bauer hat diese echt germanische Neigung treu bewahrt. Den Winter hindurch hockt er auf der Ofenbank, die oft genug ein Bärenfell bedeckt, und träumt in die helle, lohende Flamme hinein, die auf dem Peis, dem offenen Kaminherd flackert.

Aber körperlich faulenzen und geistige Trägheit sind

nicht dasselbe. Im Gegenteil, die geistige Regsamkeit des Bauern in Hedemarken, Österdalen, Gudbrandsdalen und in der Drontheimer Gegend ist vielfach eine erstaunliche. Ich selbst habe Bauern über dem Studium Herbert Spencers und Stuart Mills betroffen; Bücher von Jonas Lie, Garborg und anderen norwegischen Schriftstellern hat wohl ein jeder im Besitz. Einer der Bauern, bei dem ich gelegentlich hauste, hat sich selbst das Deutsche beigebracht, so daß er es lesen und ein wenig radebrechen konnte; nicht, um es praktisch anzuwenden — denn ich war der erste Deutsche, den er im Leben gesehen —, sondern nur um deutsche Werke studieren zu können. . . .

II

Norwegische Politik und norwegische Kultur sind nur aus dem Wesen des norwegischen Bauern heraus verständlich. Der norwegische Partikularismus, die Antagonie gegen Schweden, die Dichtung von Björnson bis auf Garborg, die Eigenart der Temperenzbewegung wie des Pietismus, die gesellschaftliche Demokratie — das alles wurzelt in der Besonderheit des nordgermanischen Bauerntums. Das heißt zugleich: im Wesen des ursprünglichen Germanentums überhaupt, das überall, wo es sich natürlich und ungehemmt entfalten kann, die gleichen Erscheinungen zeugt, in Amerika wie in Norwegen. Dank seiner Unabhängigkeit, Selbständigkeit und geistigen Regsamkeit ist der nordische Bauer nicht, wie etwa der ostelbische, ein bloßer Typus, sondern jedermann eine Persönlichkeit für sich. Und die Einsamkeit verschärft die individuellen Züge des einzelnen so sehr, daß die Charaktere meist zu schroffen Einseitigkeiten ausarten. Der norwegische Bauer ist fast durchweg radikal; entweder politisch, weil eben jeder sein

eigener König ist, oder religiös, und zwar radikal nach rechts wie nach links hin. Das will sagen, er ist Freigeist und Priesterfeind oder fanatischer Pietist. Selten findet man in den Bauernhäusern ein Bild des Königs, umso häufiger das Bild Björnstjerne Björnsons, der dem Bauern überall das verkörperte Ideal des Freiheitsmannes und des norwegischen Unabhängigkeitspolitikers repräsentiert. Als passendes Gegenstück sieht man hie und da auf den Höfen ein Bild, das den Stammbaum der Familie darstellt, denn mit dem Radikalismus gegenüber den staatlichen und kirchlichen Autoritäten verträgt sich sehr gut ein angeborener, ererbter Aristokratismus. Seit 1821 ist der Adel als Stand in Norwegen abgeschafft, aber die Bauern bilden auch heute noch jenen echten Landadel, wie er dereinst aus den germanischen Freien sich zusammensetzte, ehe der Hof- und Ministerienadel, eine Art Lakaienadel, die alten Organisationen zersprengte. Daher ist denn auch den Bauern jene adlige Gesinnung eigen, wie sie die Unabhängigkeit verleiht und die feste Tradition. Sie spricht sich nicht nur in der zeremoniellen Haltung, in der bei aller Zurückhaltung und Steifheit vornehmen Höflichkeit, sondern auch in einer Gastfreiheit aus, die kein Maß und keine Grenze kennt. Und das Äußere des Bauern verleugnet den geborenen Freien nicht. Im allgemeinen ist er mittelgroß, aber schlank und kräftig gebaut: die Gesichtszüge sind hart und energisch, die Augen träumerisch, die hohe Stirn zeugt von Intelligenz. Unter den Frauen gibt es sehr viele hübsche Erscheinungen; sie überraschen durch das regelmäßige Oval und die zarte Färbung des Gesichts. Sie haben eben, gleich den Männern, wenig schwere Arbeit zu leisten, obwohl im allgemeinen Bauer und Bäuerin fast alles, was zu tun ist, selbst verrichten. Aber die Bedürfnisse sind sehr gering. Echt germanisch ist das Verhältnis zwischen Mann und Frau. Es gibt

Bauern, die vor nichts Respekt haben, nicht vor dem König und nicht vor Gott, aber vor ihrer Frau haben sie Respekt. Und da die Frauen im ganzen Lande überwiegend fromm und devot sind, so verbirgt der Mann seine freigeistige Gesinnung sorgfältig vor der getreuen Gattin. Das wird ihm in vielen Fällen nicht schwer, weil der Bauer meist mehrere Höfe besitzt und auf dem einen er selbst, auf dem andern die Frau residiert. Auf dem Frauenhofe prangt stolz und offen eine ganze Bibliothek von Bibeln, Gesang- und Predigtbüchern, auf dem Männerhofe aber sind die bösen Bücher, an denen der Bauer sich heimlich ergötzt, in fest verschlossener Kiste untergebracht.

Vor allem jedoch verrät der Norweger sein Germanentum durch die partikularistischen Neigungen, die er pflegt. Auf dem religiösen Gebiete äußern sie sich, ebenso wie in England und Amerika, in dem Hang zur Sektenbildung. Jeden Augenblick steht irgendwo ein Prophet auf, der rasch eine Gemeinde um sich schart. Und wenn er die größte Tollheit predigt, auf Anhänger kann er in jedem Falle zählen. So bildete sich vor ein paar Jahrzehnten in Tönset, einem beliebten Sommerkurort, ein pietistischer Kreis, der den alten Elias zum Patron erkor. Diese Gemeinschaft lebte des festen Glaubens, daß sie, wenn ich nicht irre im Jahre 1890, auf feurigen Wagen zum Himmel emporfahren werde, ganz wie weiland der große Baalspriestertöter. Da es jedoch am festgesetzten Termin trotz aller Inbrunst nicht zum Auffliegen kam — so ist die Gemeinde ohne Wagen — aufgeflogen. Während aber der religiöse Partikularismus eine Sache ist, die die Beteiligten allein angeht, hat der politische eine Bedeutung, die über die Landesgrenzen sich hinaus erstreckt.

Eine Trennung Norwegens von Schweden — und die Endabsicht des norwegischen Radikalismus ist o[illegible] Zweifel darauf gerichtet — würde nicht ohne Einfluß

die europäische Gesamtkonstellation sein. So nahe sich Schweden und Norweger in Sprache und Abstammung stehen, so sehr sind sie durch Charakter, Sitte und geschichtliche Überlieferung einander fremd. Es herrscht ein Gegensatz zwischen ihnen, wie etwa zwischen einem Friesen und einem Rheinhessen. Der Schwede ist leichtblütig, weltfroh und Lebemann, er läßt sich gern den Franzosen des Nordens nennen, der Norweger dagegen ernst, schwersinnig, dem Übersinnlichen geneigt; die schwedische Gesellschaft ist aristokratisch, die norwegische demokratisch aufgebaut. Noch mehr aber als der Charakter trennt beide Völker die Geschichte. Jahrhunderte hindurch war Norwegen mit Dänemark vereinigt und hat in all' dieser Zeit fast unaufhörlich mit Schweden auf dem Kriegsfuß gelebt. Und nicht freiwillig ist es schließlich die Union mit dem Nachbarreiche eingegangen, sondern gezwungen durch die Drohungen der Großmächte. 1814 stellte ein außerordentlicher Reichstag die Bedingungen fest, unter denen Norwegen bereit war, sich zu fügen. Sie lauteten so, daß jede politische Verschmelzung der beiden Staaten von vornherein ausgeschlossen war und im Grunde nur ein gemeinsames Königshaus ein dünnes Bindeglied herstellte. Trotzdem kam es bald zu Zwist und Streitigkeiten, in deren Verlauf von beiden Seiten öfters mit dem Säbel gerasselt wurde. Einerseits suchten die Norweger jede ernsthafte Einmischung des Unionskönigs in ihre inneren Angelegenheiten abzuwehren, da sie in dem Königtum mehr ein Dekorationsstück als ein Fundament des Staates erblickten, anderseits wurde es dem Schweden sehr schwer, sich von der Anschauung loszureißen, daß Norwegen eigentlich ein unterworfenes Land sei und folgerichtig eine Provinz Schwedens, nicht aber ein gleichberechtigtes Reich bilden müsse. Bekräftigt wurden sie in dieser Anschauung durch die Tatsache, daß die auswärtigen Angelegenheiten der Union allein von schwedischen Ministern

besorgt wurden und noch werden. Und eben diese Tatsache ist den Norwegern ein ständiger Dorn im Auge. Trotz des Widerstandes, den die konservativen Norweger den Radikalen entgegensetzten, haben diese mit immer erneuten Stößen jene Tatsache immer mehr ins Wackeln gebracht. Der König hat gegen Bestimmungen, die der Storthing trifft, nur ein dreimaliges Veto; hält der Reichstag weiterhin an seinen Bestimmungen fest, so werden sie auch ohne Zustimmung des Königs Gesetz. Mit Hilfe dieses Verfassungsgesetzes haben die Norweger politisch alles errungen, was ihnen in längerer Dauer wertvoll erschien. Unter anderm gelang es ihnen durchzusetzen, daß das Unionszeichen aus der norwegischen Flagge entfernt wurde. Ein scheinbar geringfügiger Erfolg, aber auf dem Wege der Selbständigkeit nicht zu unterschätzen. Gegenwärtig sind sie dabei, ein eigenes norwegisches Konsulatswesen durchzuführen. Wenn es auch augenblicklich den Anschein hat, als wolle man sich mit dieser Errungenschaft begnügen, so kann doch das Feuer jederzeit wieder auflodern. Ohne den eigenen Minister des Auswärtigen wären die bisherigen Siege eine Halbheit: wird aber auch diese Forderung durchgedrückt, so ist in der Tat die Union ein leeres Gefäß ohne Inhalt. Eine reinliche Trennung wäre einer so nichtssagenden Verbindung schließlich vorzuziehen und vielleicht wäre sie heilsam für beide Völker. Bleibt die schwedisch-norwegische Ehe bestehen, so können die endlosen Zänkereien noch zu blutigen Ausschreitungen führen. Kommt es aber zu einer glücklichen Scheidung, so vermag vielleicht die unverwandtschaftliche Liebe weiter neue Keime zu treiben, und eine anmutige Freundschaft würde statt einer häßlichen Ehe die Völker neu und enger als jetzt verbinden.

Allerdings wäre es leicht [illegible]glich, daß die Trennung im ersten Beginn europäische [illegible]likationen im Gefolge hätte. Schweden [illegible] genötigt, mit den

Mächten des Dreibunds sympathische Beziehungen zu unterhalten. Ein selbständiges Norwegen aber würde schon durch den Gegensatz zu Schweden wenn nicht genötigt, so doch angeregt werden, sich zu seiner Sicherung an Rußland und Frankreich anzuschließen. Gegen diese Gefahr gäbe es wohl nur das eine Mittel, daß die pangermanistische Strömung im Lande sich breiter ausdehnte und vertiefte. Sie würde von selbst auch Schweden und Norwegen einander nähern. Ich komme darauf noch zurück.

III

Norwegen ist ein Kleinamerika. Seine Demokratie ist in mehr als einer Beziehung ein Gegenstück zur amerikanischen, seine Pietisten und Puritaner wetteifern mit ihren transatlantischen Brüdern, aus dem irdischen Jammertal die letzten Freudeblumen auszuroden, damit die Menschheit schließlich aus lauter Langweile puritanisch fromm wird, und die öffentliche Sittlichkeit hat lange Zeit denselben Zug pharisäischen Hochmuts gezeigt, der jenseits des Ozeans so tugendförderlich wirkt. Nicht ohne Grund ist der Protestantismus die Religion des Germanen. Die strenge Geistigkeit, das Unverständnis für den Reiz farbiger Sinnlichkeit, die Herbheit, die überall im Leben nur den lockenden Sündenpfuhl sieht, das sind Schattenseiten unserer Welt- und Gottesanschauung, die, wie mir scheint, nicht außer Zusammenhang stehen mit der Tatsache, daß der Germane vorwiegend in Nebelländern haust. In Norddeutschland tritt die Einseitigkeit des Protestantismus weniger scharf hervor, weil sie durch die dauernde Berührung mit dem süd- und westdeutschen Katholizismus gemildert und beschränkt ist, mit jener katholischen Weltfreude, die so friedlich getrennt ist von der katholischen in die

Klöster gesperrten Askese. In Norwegen aber, wo Katholiken erst seit 1845 zugelassen sind, besteht das Luthertum noch heute in der gleichen Starrheit wie zu Ende des sechzehnten Jahrhunderts. Noch vor einigen Jahrzehnten wurde jeder, der für einen Freidenker galt, gesellschaftlich wie ein Verpesteter gemieden. Und wem es einfiel, gegen irgend eine Sitte der Väter oder eine kirchliche Einrichtung auch nur ein Bedenken auszusprechen, dem blieben Verfolgungen nicht erspart. Das jüngere Dichtergeschlecht hat das am eigenen Leibe erfahren; Garborg verlor, als sein Roman „Mannsvolk" erschien, sein Staatsamt, Jäger wanderte wegen seiner naturalistischen Schilderung der Christiania-Bohème ins Gefängnis, und Krogh wurde zwar nicht selbst, wohl aber wurde seine Erzählung „Albertine" öffentlich verbrannt. Diese Verfolgungen haben freilich, wie das nun einmal der Weltlauf ist, das Gegenteil von den Absichten der Verfolger bewirkt. Die Bücher, die man ächtete, wurden gerade durch den Bannfluch allgemeiner bekannt, sie drangen in Volksschichten ein, die bislang von modernen Geistesströmungen ganz unberührt geblieben waren, und wenn heute ein freierer, frischerer Wind durch Norwegen weht, so haben die Finsterlinge wacker das Ihrige getan, ihm Tür und Tor zu öffnen. Ohne es zu wollen, durch täppische Verkehrtheit. So entbrannte in den neunziger Jahren ein großer Sittlichkeitskampf um ein medizinisches Buch, das von der Ehe handelte. Ein Abschnitt dieses Werkes hatte die Entrüstung ehrsamer Biedermänner geweckt; sie forderten daher den Reichsanwalt auf, gegen ein Buch einzuschreiten, das gewisse Dinge ohne die landesübliche Prüderie zu behandeln wagte. Der Reichsanwalt aber weigerte sich, und der Justizminister gab ihm recht. Da brauste der Zorn der Pietisten [illegible] auf. Im Storthing, wo ihre Partei [illegible] Entscheidung in der Hand hatte, wie in Deu[illegible]

ein Gesetzesantrag eingebracht, den das Volk mit dem Beinamen Schlaumeiergesetz beehrte. Mit gutem Grund. Wäre der Antrag in seiner ganzen Ausdehnung zur Durchführung gekommen, so hätte jedes norwegische Ehepaar täglich von einem Morgen bis zum anderen unter polizeiliche Aufsicht gestellt werden müssen. Natürlich hatte die Debatte die ungewollte Folge, daß weite Kreise des Volkes mit Dingen bekannt wurden, von denen ihre Naivität bislang nichts träumte. Ein kleines Nachspiel verdarb den Pietisten vollends das Vergnügen. Ihr Hauptmatador, der in den Verhandlungen über besagten Antrag mit glühender Beredsamkeit die alte Vätersittlichkeit verfochten hatte, der Pastor Ostedal fiel selbst in die Stricke des Satans. Es stellte sich heraus, daß er zu der schwärmerisch gepriesenen Sittlichkeit als Handelnder in einem ähnlichen Verhältnis stand wie der Fuchs zur Gans. Und da man in Norwegen — gut germanisch — gewohnt ist, Mann und Amt für eins zu halten, so wurden ob dieses Steins des Anstoßes viele an ihrem frommen Glauben irre.

Auch die Mäßigkeitsbewegung im Lande der Mitternachtsonne trägt ein ganz amerikanisches Gepräge. Ohne Zweifel ist von ihr, wie überall, viel Segen ausgegangen. Aber nicht immer hat man verstanden, in der Mäßigkeit das rechte Maß zu halten. In Christiania und Bergen verdurstet man freilich nicht so leicht, aber im Gebirge, wo man bei Schnee und Nebel eines starken Tropfens am dringendsten bedarf, muß man zumeist seine Begier in Milch und Wasser löschen. Und das ist nicht jedermanns Sache, besonders wenn man Deutscher ist, Ausländer, und es gar nicht nötig hat, sich von den Norwegern moralisch und gastrisch reformieren zu lassen. Es geschieht trotzdem. Erstens kann man im ganzen Lande von Sonnabend mittag bis Montag morgen nir-

gends, weder im Restaurant noch im Café, irgend etwas Spirituöses erhalten. Und zweitens darf Alkohol nur in den großen Städten und nicht auf dem Lande feilgehalten werden. Das sind Anordnungen, die einen ehrlichen Deutschen, der seine Kehle in der Studentenzeit weidlich geweitet hat, täglich zu neuen Segenswünschen für das Gedeihen norwegischer Gesetzgebung begeistern. Trifft man mit einem deutschen Landsmann zusammen, so kann man gewiß sein: er schimpft, obwohl es dem Braven vielleicht sehr heilsam wäre, einmal für ein paar Wochen seinem Bier-, Schnaps- und Weineifer eine Pause zu vergönnen. Hier und dort pflegen sich allerdings die Bauern ein eigenes Hausbier zu brauen, aber da ich noch niemals Tinte mit Spülwasser verdünnt getrunken habe, so kann ich nur vermuten, daß dies Gemisch dem Erfinder des Haustrunks als Ideal vorgeschwebt hat. Die Häufigkeit des Betrunkenseins hat der Gesetzgeber, wie mir scheint, gemindert, aber den Stärkegrad erhöht; was die Trunksucht an äußerem Umfang verloren, hat sie an innerer Vertiefung gewonnen. Bessere Erfolge als der übertriebene Zwang hat die Aufforderung zu freiwilliger Enthaltsamkeit gezeitigt. Im übrigen zeigt tägliche Erfahrung, daß die Schroffheit der Mäßigkeitsgesetze auch viele Landeskinder mehr abschreckt vom Wege der Tugend als anlockt. Weniger scharf würde wirksamer sein. Freilich ist es den Leuten schwer gemacht, mit dem Rausch, wie bei uns, am Samstag abend zu beginnen, aber dafür nehmen sie schon am Samstag vormittag so viel zu sich, daß sie den Rest des Tages und den folgenden Sonntag vor allen weiteren Versuchungen von selbst gesichert sind!

Alles in allem zeugt auch die Enthaltsamkeitsbewegung für die lebendige Kraft des Volkes, für die Energie, mit der es einmal erfaßte Ideale in Wirklichkeit umzusetzen sucht. Weit bedeutsamer noch tritt diese [illegible] in der Geistes-

entwickelung zutage, wie sie sich in den letzten Jahrzehnten vollzogen hat. Auch in Norwegen vernachlässigt der Bauernpolitiker nirgends seinen materiellen Vorteil. Aber er versinkt nicht in Materialismus und Egoismus wie der Agrarier des Kontinents, soweit dieser als Partei auftritt; jedenfalls betätigt der Norweger weit mehr Sinn für die ideelleren Kulturfortschritte des Landes. Die zahlreichen Volkshochschulen, in denen der Bauernsohn, der sich weiter ausbilden will als es die Elementarschule ermöglicht, unentgeltlichen Unterricht genießt, nähren jenen Sinn in jeder Weise. Nur so wird es erklärlich, daß im Storthing die Heeresverwaltung um jede Krone mit der radikalen Mehrheit feilschen muß, die Unterrichtsverwaltung aber aufs freigebigste gefüttert wird. Und dieses Kulturverständnis kommt schließlich selbst den Künstlern und Poeten zugute, jenen Ärmsten, an die man im gesegneten Deutschland nur denkt, wenn man ihnen eins auswischen will. Die Stipendien, die der Storthing verteilt, haben für unsere Begriffe etwas Märchenhaftes.

Norwegen hat in der jüngsten Zeit eine Weltstellung errungen, nicht politisch, sondern literarisch. Schwerlich wird es diese auf längere Dauer behaupten können. Trotzdem wird es weiter danach streben, über seine Grenzen hinaus eine Bedeutung für die Welt, die Menschheit sich zu sichern. Der einfachste Weg, eine solche Bedeutung durch das Wachstum zur europäischen Großmacht zu erringen, ist ihm verschlossen; wohl wäre das Land fähig, die zehnfache Bevölkerung von heute zu ernähren, aber es sind keine Arbeitskräfte da. Statt neues Kulturland unter den Pflug zu nehmen, wandern die Norweger jährlich in Massen nach Amerika aus. Mit der Großmacht ist es also nichts. An der Errungenschaft aber, daß schon heute Norwegen als europäisches Sanatorium mit der Schweiz konkurrieren kann, wird sich der norwegische Ehrgeiz schwerlich genügen

lassen. Irgend ein menschheitliches Ideal aber braucht ein kleines Volk, braucht vor allem jede Demokratie, wenn sie nicht in Stagnation verkommen, in lokalen Interessen verdumpfen soll. Vielleicht zündet der Weckruf, den Björnstjerne Björnson hat ergehen lassen. Vielleicht stellt sich sein Volk als solches in den Dienst pangermanischer Bestrebungen. In ihnen hätte es ein Ideal, das jedem Rückgang in Kleinlichkeit und Nichtsbedeutendheit vorbeugen würde. Wenn die pangermanische Verbrüderung sich jedes aggressiven Charakters enthält, wenn sie nichts sein will als eine Etappe zum dereinstigen Menschheitsbund, wie ihn in stillen Stunden der unverbesserliche Optimist erträumt, dann kann ein kleines Volk nichts Größeres leisten, als Vorkämpfer dieses Ideals zu sein. Nur zu oft haben die Skandinavier gleichsam eine Scheidewand zwischen den Germanen Deutschlands auf der einen, den Germanen Englands und Amerikas auf der andern Seite gebildet. Eine schönere Aufgabe würden sie erfüllen, wenn sie zwischen den Getrennten künftig als menschheitlicher Kitt, als lebendig wirksame Verbindungsglieder dienen würden.

Im Teutoburger Wald.

Aus einem Tagebuch.

(1904.)

Kein Laut der aufgeregten Zeit
Drang noch in diese Einsamkeit.

Ein lichtes Bergland, schimmernd vom hellen [illegible] der Buchen, streckt sich im Norden des Münster[illegible] Grafschaft Tecklenburg hin. Im Mor[illegible]

Berg und Wald, Saatfeld und Heide, reckt jede Kuppe, jeder Baum sich in die Luft wie ein Fanal freudigen Lebens, jauchzender Kraft. Nichts mehr gemahnt an die düsteren, nebelgrauen Waldschauerlichkeiten, die den Römern so furchtbar waren. Wie eine Insel im Meer liegt das Städtel Tecklenburg auf seiner Höhe. So nahe der Welt des Lärms und doch so weitab von der Welt der rauchenden Schlote, des fiebernden Erwerbs. Nicht viel mehr als eine Stunde braucht es von Münster, von Osnabrück, von Bielefeld her, das Eiland zu erreichen. Vom Schloßberg aus sieht man am Horizont die Türme der menschenwimmelnden Städte, brandige Rauchwolken verraten die atemlose Arbeit der Industrie in Glashütten, Kohlengruben und Spinnereien. Hier aber ist Stille, Einsamkeit, Friede.

Hier ist das Land Nervenruh, nach dem der Großstädter so sehnsüchtig ausschaut. Hier ist die Natur noch nicht gebrochen, verzwängt, zerdrückt, noch trägt sie den Menschen wie sie Stein und Strauch trägt. Mensch und Menschenwerk sind nur Staffage, sie beherrschen die Landschaft nicht, wie da drüben die Dampfschlote und Fabriken. Und wenn der Wanderer sich in die Klippen lagert, dann fühlt er sich eins mit Stein und Strauch; es ist ihm, als höre er die Pulse klopfen der großen Erdmutter, als raune sie ihm Märchen und Geschichten ins Ohr vou jenen Tagen, da all' ihr Sein noch nackter Stein war, Stein, Glut und Dunst. Alles Gegenwärtige verdämmert, versinkt. Unzeitlichkeit breitet ihren Zauberschleier über den Träumenden, und nichts mehr bedeuten ihm die Dinge, die sonst so wichtig sind; wie ein kindlich Spiel dünkt ihn der Könige Zwist und der Völker Hasten und Jagen. Hier ist Sein, nichts als Sein, kein Fragen und Suchen, kein Ängsten und Zweifeln. Wen Unzeitlichkeit umfangen hält, der weiß alles, glaubt alles, schaut alles — lächelnd und unbeteiligt.

*

Freilich, wenn der Wanderer zurückkehrt ins Städtel, entrinnt er der Gegenwart nicht ganz. Die Welt der Unrast sendet ihre Vorposten bis hierher. Die ersten Sommerfrischler sind eingekehrt. Und wo sie sich einquartieren, da haben sie es gut. Ob in den behäbigen Drei Kronen, oder im Wirtshaus zur Felsengrotte oder im burgartigen Gasthaus zum Burggrafen, das von der Höhe prangend lockt und winkt. Überall wo der Sommerfrischler sich einnistet, da wird das Märchen vom Schlaraffenland zur Wirklichkeit. Von neuem tut das Paradies sich auf. Für den Sommerfrischler ist das Leben ein einziges Fest. Wie die Lilien auf dem Felde blüht er, und wie der Mohn im Garten wird er kugelrund; er tut nichts, sorgt nichts, denkt nichts, und die Götter ernähren ihn doch. Hoch steht die Sonne am Himmel, wenn er endlich den Schlaf von sich schüttelt, den der edle Wirt ängstlich vor jeder Störung bewahrt. Das leckere Frühstück steht schon bereit, und mit der milden Ruhe des Mannes, der Zeit hat, schlürft der Schlaraffe sein Ei. Eine Weile steht er dann, späht hinaus, prüft das Barometer und winkt schließlich dem Trinkgeldsklaven, ihm Stock und Hut zu reichen. Lächelnd fragt er: „Na, Fritz, wohin geht man denn heute?“ Und lächelnd nennt der Dienstbeflissene ein Dutzend Orte, von denen man die schönste Aussicht hat. Ein längeres Gespräch entspinnt sich über Weg und Wetter; der Geheimrat von Nr. 7 mischt sich ein, und beide Schlaraffen begrüßen freudig die hübsche Tischnachbarin, die eben erst zum Frühstück erscheint. Plötzlich aber erinnert sich der Paradiesische der Aufgabe, die er an diesem Tage zu lösen hat, und etwas hastig nimmt er Abschied. Die Unruhe verliert sich sofort, wenn er auf die Straße tritt. Behaglich, hastlos wandert er seinem Ziele zu. Angelangt ermittelt er mit Hilfe des „Führers durch die nähere weitere Umgebung“ alle Höhen und Flecken, die er

könnte, wenn er sie sähe, gähnt einige Mal die Landschaft an und blickt dann erwartungsvoll auf die Uhr. Wahrhaftig, höchste Zeit, Dinertoilette zu machen. Im Gasthof tut alsbald das Tischlein-deck-dich seine Schuldigkeit. Die Fische sind im Schlaraffenland gleich gebraten oder gesotten und schlüpfen dem guten Schlaraffen ins Maul, ohne daß er erst zu angeln und zu fangen braucht. Desgleichen machen es die Vögel, die der Schlaraffe nur in gebratener Existenz kennen lernt. Das Spanferkel trägt das Tranchiermesser schon im Rücken, und wer zuerst an der Reihe ist, nimmt sich das saftigste Stück vorweg. Zum Schluß schneit es Feigen, Rosinen und Mandeln. Nach Tisch flirtet man ein wenig mit der hübschen Nachbarin und erholt sich durch ein Schläfchen von den Anstrengungen des Tages. Kaffee wächst im Lande gleich gebrannt und gemahlen, und dicht daneben sprudelt der Cognacquell. Eine Partie Billard oder ein Schub Kegel zeugt frischen Appetit. Und eh' man sich's versieht, tut das Tischlein-deck-dich von neuem seine Schuldigkeit. Aus dem Weinbrunnen und Biersee schöpft man, ohne auch nur aufzustehn. Nach dem Abendmahl führt man die Nachbarin ins Gärtchen, bewundert mit ihr ein weniges den glitzernden Sternenhimmel — und dann auf zur Höhe schlaraffischer Seligkeit — zum Skat. Wer es aber tagsüber am weitesten gebracht hat im süßen far niente, wer nichts als geschlafen, gegessen, getrunken, gespielt hat, wird zum Markgrafen proklamiert.

*

Nur wie ein schmales Bächlein rinnt hier im Teutoburger Walde die Gegenwart, wie ein breiter Strom aber flutet Vergangenheit. Jeder Stein kündet Geschichte, denn hier ist Urgermanenland. Nicht in Asien, nicht in Pamir, auf dem Dache der Welt, hier zwischen Rhein und Weser

hat das Germanentum seine Kindheit verlebt. Dieser Boden hat es gezeugt, und, nirgendwo hat es sich reiner erhalten als hier. Noch haben sich die flachshaarigen, blauäugigen Enakskinder überall, an der Lippe wie an der Ems, an der Hase wie an der Hunte fast ungemischt erhalten. Noch begegnet man zuweilen in der Heide einem jener „Hellen im Heideland“, die mit dem zweiten Gesicht behaftet sind, einem jener Letzten vom Stamme der Velleda, die einst als Seherin drüben an der Lippe hauste. Kein Gegenwartsbau bildet den Mittelpunkt Tecklenburgs, sondern das gewaltige Trümmerwerk der Vergangenheit, die Burgruine auf dem Schloßberg. Ihr Mauerwerk umspannt den ganzen Berg, wie für die Ewigkeit scheint es gefügt, und doch brütet nur noch Vergangenheit über dem zerbröckelten, zernagten, zerborstenen Gestein. Mit ihrem Dunkel überschattet sie auch alle Kunde von den Anfängen und den Erbauern der Tekenenburg. Vielleicht hat die Feste schon in den Kämpfen zwischen Römern und Germanen als Bollwerk gegen die Schwarzen oder die Blonden gedient. Der alte Chronist Rumpius freilich hält dafür, daß die grausamen, barbarischen Riesen, Giganten und Kinder Enakim die ersten Erbauer gewesen seien; zum wenigsten hätten sie den seltsamen, fünfeckigen Turm und den wunderbaren unterirdischen Gang angelegt — der zwei Meilen weit unter der Erde sich hinziehen und so raum, weit und tief sein soll, daß ein Reuter gemächlich hindurch reuten kann. Dazu wären nur Riesen imstande. Nachdem nämlich die Enakiter von Josua aus dem Lande Kanaan vertrieben waren, kamen sie, wie Rumpius in sichere Erfahrung gebracht hat, nach Skandinavien und lernten dort von den Teutonen, die nachher den „römischen Bürgermeistern so schrecklich viel zu tun gemacht haben“, die deutsche Sprache le[illegible]. Bald aber zogen sie weiter nach Süden. Dort er[illegible] ums Jahr



340 v. Chr. eine große Wasserflut. In der münsterschen Ebene stieg gerade die Gefahr aufs höchste, als einer unter ihnen den Höhenzug des Osnings erblickte und nun den Volksgenossen zurief: „Tekene de Borg!" (Gegen die Burg), weil er dort vor den Wassern sicher zu sein glaubte. So töricht dies klingt, so hat sich doch womöglich in der Sage eine Ahnung von den Wanderzügen der Germanen nach dem Norden und Südosten erhalten. Auch die Wasserflut ist nicht ganz Phantasie. Noch in der Kreidezeit war das Münsterland ein Meeresbecken, und die Fossilien, die die Flut zahllos hinterlassen hat, werden den Anlaß zur Legende von der großen Überschwemmung gegeben haben. An diese Sintflut erinnert noch eine zweite Sage. Unweit von Tecklenburg erheben sich die Dörnther Klippen. Eine von ihnen heißt das „Hockende Weib", und die Sage erzählt: „Einst, als das hohe Wasser noch die Ebene bedeckte, lebte eine Frau in dieser Gegend, deren einziger Reichtum zwei fromme Kinder waren: wie sie nun eines Tages sitzt und spinnt, da kommt der älteste Bube in die Hütte gesprungen und schreit: Das Wasser, das Wasser! Sie schaut erschrocken hinaus und sieht, wie die Flut sich heranwälzt, bis an die Schwelle schon rauschend; da nimmt sie ihre Kinder auf den Rücken und keucht der nächsten Höhe zu — die Wogen brausen ihr nach, sie netzen ihren Fuß — schon den Saum ihres Kleides, da sinkt sie in die Kniee und betet um ihrer Kinder Leben, und der Herr erhört sie und verwandelt sie in den Felsen, auf dessen Rücken die Kinder sicher sind, bis die Flut sich wieder verlaufen hat."

In späteren Tagen hat die Burg so ziemlich dieselben Geschichten erlebt wie alle Burgen landauf und landab. Fehden ohne Ende mit Schwertgeklirr nach Herzenslust. Aber auch Kämpfe ohne Schwert, Liebes- und Eheirrungen mit Herzeleid im Übermaß. Die minniglichen Damen Mechthild von Berg und Anna von Bentheim-Steinfurt

haben es schaudernd erfahren müssen, was so ein deutscher Ritter, so ein „Spiegel aller Mannestugend“ für ein Rauhbein sein konnte. Von der Fehdelust der Tecklenburger Herren hatten vor allem die Bischöfe von Osnabrück und Münster zu leiden, aber sie litten niemals mit christlicher Ergebung, sondern vergalten redlich Böses mit Bösem. Das anmutige Spiel „Haust du meinen Städter, hau' ich deinen Bauern“ wurde beiderseits mit künstlerischer Virtuosität durchgeführt. Zug gegen Zug. Daß es in diesen Fehden nicht an ergötzlichen oder seltsamen Stücklein fehlte, dafür sorgte die niederdeutsche Art. So ein Stücklein ereignete sich unter dem Grafen Cobbo I. Von alters her hatten die Tecklenburger das Recht, die Fleischtaxe in Osnabrück festzusetzen und an jedem „Scharrntag“ von den städtischen Metzgern die besten Stücke Rindslende als Honorar einzuheimsen. Zu Cobbos Zeit pflegte ein verwachsenes Männlein die Taxbestimmungen des Grafen den Metzgern zu übermitteln. Jedesmal an einem Scharrntag ritt er auf einem Esel nach Osnabrück hinüber. Ehe er eintraf, durfte mit dem Fleischverkauf nicht begonnen werden. Aber der Weg war lang und der Esel störrisch. So kam es, daß eines Tages die Metzger Stunde um Stunde vergeblich warten mußten. Endlich langte der Bucklige schweißtriefend an. Aber er war noch nicht abgestiegen, da fielen die grimmigen Metzger über ihn her, schlugen ihn nieder und hackten ihn in Kochstücke wie ein Rindsviertel. Die Stücke packten sie in die Körbe, die der Esel trug, und jagten das Tier heim nach Tecklenburg. Natürlich schäumte der Graf. Aber er hatte Humor, und als er ruhiger geworden, sann er darüber nach, wie er die Gecken von Städtern in besonders feiner Weise ärgern könne. Bald hatte er's heraus. Und so schickte er nach Osnabrück und forderte als Wehrgeld, als Buße: 1. eine[illegible]
2. drei Dornenstöcke ohne Dornen, 3

hunde. Die Städler machten ein langes Gesicht, aber sie ließen sich nicht verblüffen und sannen ihrerseits nach. Für den Scheffel Geld sorgte eine ausgiebige Schatzung. Die Dornenstöcke aber wurden in Glasröhren gezogen, in denen kein Platz zur Bildung von Dornen war, und um auch die dritte Bedingung buchstäblich zu erfüllen, wurden drei graue Windhunde in blaue Zimmer gesperrt und von blaugekleideten Wärtern aus blauen Schüsseln gefüttert, bis es nach mehreren Würfen gelang, eine entzückend himmelblaue Rasse zu erzielen. Wie man sieht, hatten die wackeren Osnabrücker schon sehr deutliche Ahnung von Anpassung und Mimikry. Ob aber die Blauzüchtung mehr als ein Scherz ist, mögen die verehrten Hundezüchter nachprüfen, wenn's beliebt.

Friedlichere Tage kamen, und auf der Burg saß dann und wann ein Herr, der höheren Ehrgeiz hatte, als Krieg und Fehde befriedigen können. Einem solchen Ehrgeiz verdankt es die Tecklenburg, daß sie die höchste Weihe erhielt, daß sie eine Zeitlang als Friedensasyl und Freiheitshort dienen durfte, als Zufluchtsstätte für einen der edelsten Geisteskämpfer der Reformationszeit, für Johann Weyer, meistens Weyr genannt. Weyer war der erste, der mit rücksichtslosem Freimut den Hexenwahn bekämpfte, ein Kampf, der damals mehr Kühnheit heischte als alle Landsknechtsbalgerei, und von größerer Geistesklarheit zeugt, als alle Kirchenreformatoren aufzuweisen haben. Geboren 1516 zu Grave in Nordbrabant, wurde Weyer Leibarzt des Herzogs Wilhelm IV., der von Düsseldorf aus die Lande Jülich, Kleve und Berg regierte. Hier am Rhein schrieb Weyer sein Buch „De praestigiis daemonum et incantationibus ac veneficiis", von dem Gaukelspiel, den Bezauberungen und Zaubermitteln der Dämonen. Mit hinreißender Beredsamkeit und mit dem Aufgebot gründlicher Gelehrsamkeit legte der tapfere Doktor dar, daß es sich in der Tat nur

um Wahn und Gaukelei handle, und er forderte Kaiser und Reich auf, den grausamen Verfolgungen ein Ende zu machen. Aber er predigte tauben Ohren, sein Buch wurde auf den Index gesetzt, wo es heute noch prangt — nicht zur Schande des Verfassers — und ihm selbst drohte das Schicksal, auf dem Scheiterhaufen zu enden. Eine Zeitlang schützte ihn der Herzog gegen seine Feinde, aber als der Protektor in Geistesschwäche verfiel und deshalb im Trutz erlahmte, flüchtete Weyer nach Tecklenburg, wo er beim Grafen Arnold gastliche Aufnahme fand. Hier starb er denn auch 1588. Zum Zeichen, daß noch heute sein Andenken nicht erloschen ist, führt der Aussichtsturm, der sich auf dem Schloßberge erhebt, den Namen Wier-Turm.

Zu guter Letzt wurde die Burg preußisch. Und da die Worte preußisch und romantisch schlecht zusammenstimmen, so hat man den Zahn der Zeit ungestört seines Amtes walten lassen. Auch die Tecklenburg ist vom allgemeinen Burgenlos nicht verschont geblieben: Ruine zu werden.

Germanischer Urboden ringsumher. Ursitz des Germanentums. Jeden Stein, jeden Felsen umwittert der Zauberhauch der Geschichte. Es gibt Forscher, die den Namen Osning als Asenheim deuten. Und Schierenberg hat nachzuweisen gesucht, daß wesentliche Stücke der nordischen Edda aus Gesängen herzuleiten seien, die einst in den Osningbergen zuerst erklangen. Seine Karte von Asgard, dem Götterheim, weist Namen von Wassern, Lichtungen und Ortschaften auf, die noch heute in den Gegenden des Teutoburger Waldes gebräuchlich sind. Und noch heute heißt eine Waldlichtung unfern von Tecklenburg „Das Römerlager“: Spuren der Verschanzung sind auch jetzt noch deutlich zu erkennen. Vielleicht hat Varus hier in den Herbsttagen des Jahres 9 gerastet, kurz bevor es da drüben bei Bramsche zur Entscheidung kam, oder Germanicus, der Rächer

In einer Mondnacht bin ich vom Schloß

„Philosophentempel“ hinabgestiegen und dann hinauf zu den Klippen, deren Namen „Teufelsküche“ und „Heidentempel“ so lebhaft die Erinnerung an die Vergangenheit wecken. Schillernde Wolken gleiten über die glastende Mondscheibe hin. Und ein zarter Nebel umweht den Opferstein, dessen steinerne Blutrinne gleist und gleist. Als ob erst vor wenigen Nächten der Priester das Roßopfer vollzogen. Geheimnisvolle Runen an der Felswand zeugen von den Tagen, da hier ein Urheiligtum der Germanen war. Vor jener Nacht, da die Männer der Brukterer und Agrivarier von weither sich versammelten, um die Boten der Bataver zu hören, die Hilfe im Kampfe gegen die Römer forderten. Sie waren zur Velleda gesandt worden, der Seherin der Brukterer, die drüben in ihrem Turm an der Lippe hauste. Und Velleda kündete Sieg und Ruhm, und sie weihte mit zwingendem Zauberspruch das Schwert des Bataverhelden Civilis.

Und ich schwinge mich hinauf auf den Opferstein, von Vergangenheits- und Zukunftsahnungen, von Ehrfurcht und brünstiger Mitempfindung mit Volk und Heimat durchschauert. Mein Blick dringt hinunter zu der weiten Ebene, wo dereinst die Schlacht am Birnbaum geschlagen werden wird. Die große Entscheidungsschlacht zwischen Licht und Finsternis. Nach der Volkssage, wie sie das römische Priestertum gemodelt hat, wird es ein Kampf sein zwischen Christ und Antichrist. In Wahrheit aber ein Kampf zwischen den Männern, die einen neuen Menschheitsfrühling bringen, und den schwarzen Rittern vermorschter Autoritäten. Und das Banner des Lichts wird Baldur tragen, der weiße Gott. Und er wird Sieger sein in der Birnbaumschlacht, von der germanische Seher träumten, als noch der Wisent durch die Wälder des Osnings stampfte. Wahrhaftig — es ist heilige Erde hier im Teutoburger Wald!

Vom Theater.

Das Theater und die Klassiker.

Goethe, Faust II.

(5. September 1889.)

Eine Stimmung, wie sie am Dienstag abends das „Deutsche Theater" erfüllte von dem Augenblicke an, wo die köstlichen Rhythmen des Wanderers

> „Ja! sie sind's, die dunklen Linden,
> Dort, in ihres Alters Kraft,
> Und ich soll sie wiederfinden
> Nach so langer Wanderschaft!"

die Schlußszenen des „Faust" einleiten, dessen zweiter Teil in der Einrichtung Adolf L'Arronges und unter der Bezeichnung „Fausts Tod" seine Erstaufführung feierte, — solch' eine Stimmung habe ich in den Räumen eines Theaters noch nicht erlebt und auch selbst noch nicht empfunden. Ein jeder schien zu vergessen, daß er Bühne und Schauspieler vor sich habe, weihevolle Andacht wie einer ungeheuren Wirklichkeit gegenüber gab sich in atemloser Stille kund, und ein jeder schien zu fühlen, daß ihm das „Tat twam asi", „Das bist du!", mächtig entgege[illegible] wie noch nie, daß, was er da schaue, das Endringe[illegible] ausgang der Menschheit selber sei. [illegible] uns allen seit Vischers satirischem [illegible]

der zweite Teil des „Faust“ entbehre der lebendigen, unmittelbaren Wirkung auf Seele und Gemüt, weil wir vorwiegend das philologisch tolle Durcheinander der „klassischen Walpurgisnacht“ im Sinne haben, das ist zerschmolzen wie Eis im warmen Frühlingssturm. Was will alles naturalistische Salbadern besagen gegenüber dem abendduftigen Zauber der Idylle „Philemon und Baucis“, gegenüber der grauenvollen Tragik der Todesszene, und mögen noch so viele Gespenster in ihr umgehen, gegenüber der Verklärung der Himmelfahrt, die uns ins Allerheiligste des Gottmenschentums erhebt. Der Naturalist, der einzig dem Alltagsgetriebe lauscht und am liebsten das Tier im Menschen sucht, er hat seinen Teil dahin, wenn er dem Alltäglichen in uns genug tut, aber er soll es uns nicht verdenken, wenn wir auch Festtage feiern wollen, Festtage des zu Gott sich aufschwingenden Idealismus, Festtage, deren Losung heißt: dieser Tag gehört dem Genius. Ja, der Genius der Poesie lebt noch, und wohl uns, daß wir seine Macht noch empfinden können; so haben wir denn wohl auch selbst teil an ihm . . . Eine dramatische oder gar theatralische Wirkung im gewöhnlichen Sinne übt freilich Fausts Ende nicht aus; was uns bannt, erschüttert, emporträgt, das ist einzig die Gewalt der Goetheschen Lyrik, der Stimmungszauber, der von ihm ausgeht. Die Verse allein sind eine Kraft für sich; wer sie vernimmt, hat nur ein Lächeln des Mitleids für die Ibsen und ihresgleichen, die gegen die höchste dichterische Form anstürmen, weil sie zu ihren Alltagsschöpfungen nicht paßt, wie Alpenglühen nicht zur Zimmerbeleuchtung paßt. Wohl aber zu den Gedanken- und Empfindungsgipfeln der Goetheschen Tragödie, ihnen gibt das Licht des Verses erst die erhabene, übermenschliche Weihe. Und wie strahlen diese Verse, bald mildem Abendgolde gleich, bald wie flammende Blitze aus schwarzem Gewölk, bald seltsamen Feuern gleich, die unterirdische Räume durchglitzern,

bald wie blendendes Mittagslicht, das alle Himmel durchsichtig erscheinen läßt. Und immer dem Empfindungsgehalt gemäß, der ja der höchste und zugleich der tiefste ist. . . . Diesen Stimmungszauber in Bildern und in Darstellung, soweit es die Bühne vermag, festzubannen, das ist das Verdienst des „Deutschen Theaters". Darin hat es keinen überlegenen Nebenbuhler. Andere Bühnen erfreuen sich größerer schauspielerischer Kräfte und wirken durch blühendere Ausstattung, aber lyrische Stimmung in wunderbarem Einklang von Bild und Wort zu erwecken und die Darstellung in einen lebendigen Gesamtorganismus zu verwandeln, in dem jedes Glied tut, was es soll, und nur das, — darin beruht die Kraft und die Eigenart des „Deutschen Theaters". Ihnen verdankt es den Sieg, den es mit der „Jüdin von Toledo" errungen, und ihnen den Sieg des „Faust". . . . Der Vorzug der L'Arrongeschen Einrichtung ist ihre Beschränkung. Ja, der Rahmen hätte noch enger sein können. Für die Genußfähigkeit eines Abends genügt der fünfte, der Todesakt, der ja ein abgeschlossenes, verständliches Ganzes für sich bildet. Aus den ersten Akten sind vielleicht dauernd für die Bühne zu gewinnen die Szenen am Kaiserhofe, die Homunculusepisode und die Hochzeit der Helena, aber sie stehen als das Schauspiel der Weltlichkeit dem Schlußakt, der in die Unendlichkeit weist, gegenüber, und sie sollten daher als ein besonderes Werk für sich einen Vorabend in Anspruch nehmen. L'Arronge hat einen Mittelweg gewählt. Er leitet das Drama ein durch das Erwachen Fausts nach seiner Trennung von Gretchen; Ariel mit seinen Elfen erweckt den Schlummernden durch trostvollen, zu neuem Lebensringen aneifernden Gesang. Es folgen die Szenen im Kaiserpalast, die in dem Schauspiel des Papiergeldschwindels gipfeln. Dazwischen schiebt sich der Auftritt zwischen Faust und Mephisto, in welchem Faust seinen Entschluß kund-

gibt, zu den „Müttern“ hinabzusteigen, um Helena und Paris an die Oberwelt beschwören zu können. Mit der Erscheinung dieser Gestalten vor dem versammelten Hof endet der erste Teil. Der zweite versetzt sofort in die Felsengegend, in die Faust nach dem Verluste Helenas von den Wolken getragen wird. Die drei „Gewaltigen“ treten auf und stellen sich auf Mephistos Geheiß Faust zur Verfügung, auf daß er mit ihrer Hilfe dem durch Rebellen bedrängten Kaiser den Sieg erstreite und als Lohn dafür die Herrschaft über den Meeresstrand erhalte, den in fruchtbares Land zu verwandeln Faust für sein Lebenswerk erachtet. Unmittelbar daran schließt sich der fünfte Akt, der lückenlos aufgenommen ist. Diese Bearbeitung leidet unter dem Fehler, daß fortwährend Andeutungen auf Ereignisse vorkommen, die wir selbst nicht miterleben, aber sie hat den Vorzug, daß sie nur einen Abend ausfüllt und immerhin des Zusammenhangs nicht entbehrt, vor allem aber, daß sie zu tieferem Eindringen in die Gesamtheit der Dichtung unabweislich lockt. . . . Die bühnliche Ausgestaltung der Bruchstücke, welche die Bearbeitung umfaßt, ist eine über alles Erwarten glückliche. Das bunte Treiben am Hofe ist gleich trefflich in Erscheinung umgesetzt, wie das Mitternachtsleben, das in den Schluß hineinspielt und die düsteren Gestalten der „grauen Weiber“ und der gespenstigen „Lemuren“ gebiert, oder andererseits die helle, schattenlose Himmelsseligkeit, die den Sitz der Gottesmutter umflutet. Es war ein Anblick, der alle Empfindungstiefen aufrührte, als lichtgekleidete Engel schwebend herniederstiegen, um Fausts Unsterbliches emporzuholen, als die Himmelskönigin in leuchtender Strahlenkrone dastand, goldgelockte Engel zu ihren Füßen, Faust in weißem Gewande wie auf einem Sarkophag gebettet und die Una Poenitentium, „sonst Gretchen genannt“, fürbittend ihre Hände zum Gebet erhob.

„Neige, neige
Du Ohnegleiche,
Du Strahlenreiche,
Dein Antlitz gnädig meinem Glück!"

Die Musik, von Philipp Scharwenka komponiert, ist von der mächtigsten Wirkung, weil sie nur dann und wann in die höchsten Stimmungen wie aus himmlischer Ferne hineinklingt und dem Worte nichts von seinem klaren, gedankenreinen Eindruck raubt . . . Und nun zur Darstellung. Ich habe kaum einmal eine Vorstellung gesehen, in welcher eine so einheitliche Stimmung und so viel geistige Gleichheit herrschte. So ist unsere Schauspielkunst doch noch nicht ganz erstickt in der staubigen Nüchternheit, der phantasie- und seelenlosen Alltäglichkeit der die Bühne beherrschenden Nichtkunst, und sie kann in geweihter Stunde auch noch die grauenvolle Erhabenheit Dantescher Poesie, die mystischen Gluten eines Juan de la Cruz, die goldrote Ekstase Calderons im innersten Busen nachempfinden, all' das Furchtbare, all' das Glänzende, weit über das Irdische Hinwegführende dieser Goetheschen Lyrik. Sie ist religiös geworden, wie jene spanische Schauspielkunst, die ihre höchsten Siege in der Darstellung Calderonischer Mysterien und Autos davontrug, nur verkündet sie ein anderes Bekenntnis, einen neuen Glauben, welcher aber den Sohn der Neuzeit nicht weniger bis ins innerste Mark durchdringt und sein Eingeweide durchschauert, wie einst den Spanier die zur christlichen Seligkeit aufschauende Poesie seines größten Dichters durchschauerte.



Shakespeare, Kaufmann von Venedig
im „Deutschen Theater".
11. November 1903.

Schauplatz: Venedig. Zeit: Renaissance. Zwei Worte, die schon in sich Poesie, ein ganzes Gedicht bedeuten. Und in diesen Rahmen von Ort und Zeit eingespannt das glänzende Muster einer Theaterdichtung, der nur die indische Literatur Gleiches in Reichtum und Farbenpracht an die Seite zu setzen hat. Eine Dichtung, durchaus fürs Theater ersonnen und geschaffen. Kein dramatischer Ernstkampf, sondern ein Spiel. Ein Spiel, in dem der Dichter in freiem Humor souverän über Welt und Menschen waltet, ihre Schicksale mit lächelnder Überlegenheit webend und wirkend wie ein Gott. Alles Ernsthafte, alle Tragik steigt nur auf wie ein Schemen, ein Nebel, ein flüchtiger Traum. Ein Sonnenblitz, und jäh zerflattern die Nebel, und die Welt liegt wieder da in ihrer Tagesheiterkeit. Mit dem Furchtbaren spielt des Dichters Phantasie wie ein Kind, das am Abgrund Blumen pflückt.

Und um so berückender wirkt diese Phantasie, als sie kaum irgendwo ins bloß Phantastische abschweift, sondern mit den Realitäten, den gewichtigen Realitäten des Lebens spielt, als seien sie ätherische Gebilde. Für diese Phantasie ist die Materie ohne Trägheit und Schwere, sie fügt sie und löst sie, wie sie will. Nur will sie nichts Logik- und Gesetzloses. Sie weiß von einer feineren Logik, von höheren Gesetzen als den plump menschlichen; sie hebt das Irdische in die Ordnungen des Göttlichen empor. So wird das starre Augenblicksrecht, auf das Shylock baut, durch das ewige Recht überwunden; so muß selbst das scheinbar blinde Fatum der Kästchen, an das Porzias Herzensglück gebannt ist, der Liebe dienen.

Alles Phantasie, alles Spiel und alles Theater. Aber Theaterei in höchstem Stil, von feinster Art, ganz mit Geist und Poesie durchsetzt. Jeder Zug ist — mit sicherem Blick, mit sicherer Hand — auf Wirkung gestimmt. Auf Wirkung die grellen Gegensätze zwischen dem finsteren Hebräer und der lichten Herrin von Belmonte, zwischen Karnevalslust und dem Grimm des betrogenen Vaters. Auf Wirkung die stolze Architektur des Aufbaus, die ebenso kühn wie siegreich aus drei und vier Stoffen einen Einheitsbau aufführt. Auf Wirkung die Empfindungs- und Bilderfülle der Sprache, die von Szene zu Szene immer mehr berauscht, bis sie schließlich weich und verhallend ausklingt in der Wortmusik der Verse: **The moon shines bright; in suth a night as this .....** Jeder Zug, jede Szene auf eindringliche Wirkung gestimmt, aber nirgendwo eine Spur kleinlicher Berechnung, auch das Absichtliche wie naturgewachsen. Und das Ganze des Werks berückend durch seine Weite, seine unendlichen Aus- und Fernsichten. Es hat so gar nichts von der Enge unserer heutigen Themadramen, die offenbar als Ziel die Knappheit des Rechenexempels erstreben; gegen sie erscheint es wie ein Weltbild, das die Sinne, den Geist des Beschauers bereichert, erweitert, nicht sie verengt und beklemmt.

Schauplatz: Venedig. Zeit: Renaissance. Eine Theaterdichtung in solchem Rahmen erlaubt nicht nur die Entfaltung aller theatralischen Künste, allen sinnlichen Prunks und äußeren Stimmungszaubers, sie fordert einfach dazu heraus und verlangt danach. Alle Aufführungen des Werks überbieten sich denn auch in Farbenpracht und Dekorationsschwelgerei. Daß trotzdem noch eine Steigerung möglich war, hat Reinhardt glücklich erwiesen. Eine Steigerung ins „Echte", ins Lokal- und Historischtreue, eine Steigerung zur Wirklichkeitsillusion, die künftig schwer zu überbieten sein wird. Was diese Inszenierung an malerischer

Architektur bietet, wäre ein Gipfel des Dekorativen, wenn die Bilder mehr Perspektive, oder besser, mehr Aussicht böten. Das Schlußbild freilich — der Park von Belmonte mit Wasser im Hintergrund — war auch in dieser Hinsicht vollkommen. Bezauberndere s habe ich noch nicht auf der Bühne gesehen. Nur der Sternglanz könnte noch etwas naturtreuer sich ausnehmen; so rein goldig schimmert ein ganzes Sternbild nicht.

Noch mehr Eigenart aber gewann die Aufführung durch die drehbare Bühne. Heil der Drehbaren! Ihr verdanken wir endlich einmal einen „Kaufmann von Venedig", wie ihn Shakespeare geschaffen, nicht wie ihn die Bearbeiter zusammengestoppelt haben. Was die Wirkung durch die rasche Folge kleiner Szenen, durch die rasche Wandlung der Bilder an dramatischer Wucht verliert, das gewinnt sie an Klarheit, Stimmungslyrik und Feinheit. Bisher machte jede Aufführung den Eindruck, als sei das Werk eine Tragödie mit Possenspiel gemengt. Jetzt erst erscheint das Ganze als das, was es ist, als ein freies ästhetisches Spiel mit Ernst und Scherz, das durch spielende Grazie den Zuschauer berücken und ihn gerade dadurch für eine feinere Menschlichkeit gewinnen will. Jede Szene hat ihre Bedeutung. Auch die winzigste, die Szene zwischen Jessica, Shylocks Tochter, und Lanzelot. Daß das Mädchen aus diesem dumpfen, engen Judengelaß hinausstrebt, hinausstreben muß in die lichte Welt da draußen, das erscheint mir durch dieses düstere Bild als etwas Naturnotwendiges.

Ihre höchste Eigenart jedoch — wie es ja auch schließlich sein soll — erhielt die Aufführung durch die Darstellung. Sie stand durchaus im Einklang mit der Auffassung, daß es sich um ein Spiel, nicht um bitteren Ernst handelt. Eine bewegtere Darstellung ist mir noch nicht vorgekommen. Das war ein Rennen, Tollen, Zappeln, Stürmen vom Anfang bis zum Ende. Eine Beweglichkeit, bei der alle mittaten, selbst Shylock, Porzia und der Doge. Großmann als

Lanzelot machte geradezu den Akrobaten. Ein köstlicher Kobold, aber etwas mehr Grazie könnte nicht schaden. Der Lanzelot ist nicht Policinello, sondern Grazioso. Und ebenso könnte in Belmonte etwas mehr Vornehmheit herrschen. Dito im Gerichtssaal. Daß der greise Doge fortwährend herumläuft, das ist so unköniglich wie möglich; er hat ehrfurchtgebietend auf dem Thronsessel zu sitzen, und nur in der höchsten Erregung mag er einmal aufspringen.

Das sind Kleinigkeiten, aber sie stören doch mehr, als gut ist. In der Hauptsache allerdings war alles groß und schön. Rudolf Schildkraut war ein Shylock aus ganz eigener und neuer Anschauung heraus gezeugt. Er hatte kaum einen Anhauch von dem Juden, wie ihn Heinrich Heine in seiner Betrachtung über den Shylock schildert. Der Blick, „halb stier, halb unstet, halb pfiffig, halb blöde, zeugt von der Oberherrschaft einer fixen Idee". Nichts von alledem. Schildkraut betont mehr das Menschliche als das spezifisch Jüdische. Sein Shylock hat anfangs etwas Behagliches, er ist nicht ohne Vornehmheit und nicht ohne Humor. Ein Hasser nicht aus Herzensniedrigkeit, aus Bosheit, sondern aus leidvoller Erfahrung. Ein Fanatiker, aber ein klarbewußter, kein Wahnsinniger, mit fixer Idee. Und ins Unmenschliche, ins Unbarmherzige steigert erst der Verrat der Tochter seinen Haß. Es ließe sich mit dem Künstler über die Auffassung leicht rechten; jedenfalls führt er sie konsequent durch, voll Feinheit in zahlreichen Einzelzügen, voll Größe im Auflodern der Leidenschaft. Dieser Shylock macht es glaubhaft, daß Shakespeare im Grunde zum Gutteil mit den Unterdrückten sympathisiert, soweit er es vor seinem Publikum zeigen darf. Es steckt im „Kaufmann von Venedig" eine heimliche Predigt für Toleranz und Humanität, die durch eine Darstellung, wie sie Schildkraut wagt, viel an Deutlichkeit gewinnt.

———

Sophokles, Antigone.

Neu übersetzt von Vollmöller.

Erstaufführung im „Kleinen Theater“

13. März 1906.

Im Vertrauen, verehrter Übersetzer: Mußte es sein?

Trieb Sie ein innrer, tieferregter Schaffensdrang
Zu diesem Werk? Unwiderstehlich wie im Lenz
Der Lebensdrang in Keim und Knospe brausend gärt?
Oder trieb Sie mehr das traute Beispiel Hofmannsthals? . . .

Als ich las, Karl Vollmöller habe die Unzahl der Antigone-Übersetzungen durch eine unzuzählende erweitert, da erwartete ich etwas ganz Besonderes. Eine Neuschöpfung in der berauschten oder priesterlichen, gongoristischen oder marinistischen, in Treibhausschwüle erblühten Sprache moderner Lyriker. Dem alten, schlichten Sophokles wäre damit sicherlich arges Leid geschehen, aber die Neufassung wäre doch im neuesten Stil gewesen, mit dem Stich ins Verblüffende, der heute Hauptstich ist. Vollmöller hat kraftvoll der Versuchung widerstanden, aus Sophokles einen antiken Stephan George zu machen. Seine Übertragung bringt — soweit ich nach einmaligem Hören urteilen kann — eine Fülle schöner Verse, anziehender Wendungen. Aber als Ganzes hält sie sich doch treu auf der Landstraße gangbarer Übersetzungskunst, und auch manches Mittelgut schleppt sie mit sich. Fast unbegreiflich ist mir eins. Die „Antigone“ umschließt einen Vers, einen Edelstein, für den das ganze Drama nur als Goldfassung zu dienen scheint. Das Wort der Ödipustochter: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben bin ich da.“ In dieser Form hat sich der Vers uns allen so eingeprägt, daß ein neuer Übersetzer des

Dramas nichts Besseres tun kann, als ihn ohne weiteres so zu übernehmen. Will er das nicht, so muß er die Fassung noch erhöhen, nur verschlechtern darf er sie nicht. Vollmöller aber übersetzt: „Nicht mitzuhassen, mitzulieben lernte ich.“ Das ist einfach greulich. Wie kann ein Poet, der einen Ruf hat als Verskünstler, seine Arbeit mit einem solchen Unvers diskreditieren? Und zwar an einer Stelle, die das Urteil des Hörers entscheidend bestimmt. Was nützen dem Feldherrn zehn kleine Siege, wenn er schließlich die Hauptschlacht verliert. Dies dünne, hiatische „lernte ich“ als Versschluß! Damit geht der Rhythmus schlechtweg aus dem Leim. Aber inhaltlich ist das „lernte ich“ nicht erquicklicher, als es formell ist. Das πρόςειμι, ich bin da, mag heißen: meine Natur, mein Wesensziel ist es, zu lieben, nicht zu hassen, oder es mag heißen: ich bin da, in die Welt gekommen als Verkünderin der Liebesbotschaft. Jedenfalls nimmt sich dies „ich bin da“ gegen das „ich lernte“ wie ein Fels gegen einen Sandhaufen aus. Wo lernt man denn hassen und lieben? Wo lernt man das?

Wer das deutsche Theater mit fremdem Gut bereichern will, der findet in der spanischen, indischen und selbst in der chinesischen Literatur kostbares Schatzgut, das noch ganz unberührt blieb. Wäre es nicht ersprießlicher, hier den Schatzheber zu spielen, als hinter hundert Vorgängern als hundertundeinter einherzutrotten? Man macht den einen Teil besser als die Herren da vor uns, den andern Teil schlechter. Das Besser und Schlechter hebt sich, und so ist zuletzt love's labour lost.

Gleich unerklärlich wie der bekannte „Zwiespalt der Natur“ erscheint mir Vollmöllers Drang zur Antigone. Weit unerklärlicher aber noch die Sehnsucht des Kleinen Theaters nach der Antike. Im Vertrauen, verehrter Herr Direktor:

Trieb Sie ein innrer, tieferregter Sehnsuchtsdrang
Ins alte Hellas? Fühlten ernst Sie sich erkor'n
Das Alte kraftvoll zu erneu'n mit neuem Geist?
Oder trieb vor allem Reinhardts frommes Beispiel Sie?

Die Antwort laute, wie sie will — jedenfalls wird nach dem trüben Antigone-Abend für das „Kleine" die Feldlosung ausgegeben werden: „Hands off von der Antike!" Mit ein paar ausgeklügelten Inszenierungsmätzchen kommt man Sophokles nicht bei. Und noch weniger mit einer Darstellung, die in jedem Zuge verrät, wie mühsam sie sich in das Fremde hinaufgeschraubt hat. Mehr als eine Schüleraufführung der „Antigone" habe ich erlebt, die erschütternder wirkte; denn da war nicht bloß Schauspielerei, sondern auch ein bißchen Glaube, ein bißchen innerliches Gefühl für die Antike. Heilige Thebaner! Ihr Kinder des Kadmos! Vor allem du, König Kreon, und mit dir die holde Ismene, und du, Fürst der Seher, Teiresias verzeiht den Herrschaften, die am 10. des Märzen 1906 dem Publikum einreden wollten, sie seien Kreon, Teiresias, Ismene. Bald, bald wird die „Antigone" des „Kleinen Theaters" zu euch in den Hades hinabsteigen. Tut ihr nichts an! Verhaut sie nicht!

Friedrich Hebbel, Maria Magdalene.

28. November 1897.

Wie eine Wetterwolke, die düster am Himmel aufsteigt, weiter und weiter sich ausbreitet, tiefer und tiefer hinabwogt, bis sie schließlich die Erde ganz mit Finsternis er-

füllt und wie ein Alp auf ihr zu lasten scheint — so dunkel, bedrückend, ungeheuerlich wirkt auf die Seele des Zuschauers Friedrich Hebbels „Maria Magdalene“. Selten habe ich das Publikum aus dem Theater in so ernstergriffener, nachdenklicher Stimmung hinweggehen sehen, wie am Freitag aus dem Königlichen Schauspielhause. Nicht nur die Tragik der Vorgänge, der gewaltige Aufeinanderprall der Charaktere ist es, was den erschütternden Eindruck hinterläßt, sondern vor allem auch das Rätsel, das in dem Drama verschlossen liegt. Was ist der Sinn dieser Tragik, warum muß Maria Magdalene den Fehltritt büßen, wie ihn kaum je ein ander Mädchen gebüßt hat, warum gibt der Dichter dem Meister Anton, dessen Starrheit die Seelen seiner Kinder in die Verzweiflung drängt, der wie im antiken Drama das unerbittliche Fatum, so hier den Mittelpunkt aller Geschehnisse bildet, warum gibt er ihm das letzte Wort? In der Handlung liegt der Schlüssel des Rätsels nicht. Aber es hellt sich auf aus dem gesprochenen Wort. Wie stets bei Hebbel, ist auch die Sprache in „Maria Magdalene“ überreich an Gedanken und Bildern, denen überall das Gepräge des Urschöpferischen aufgeprägt ist. Diese Bilder sind wie Blitze, die aus dem Gewölk niederfahren, daß sich von Zeit zu Zeit weithin die Nacht erhellt, nicht zu deutlicher, wohl aber zu ahnungsvoller Klarheit. Nur auf eine Weise gewinnt man die Möglichkeit, sich über die krasse Peinlichkeit der Vorgänge zu erheben und in der Tragik des Werkes nicht bloß quälerische Mache, sondern auch etwas von jener Kraft zu empfinden, die „den Menschen erhebt, wenn sie den Menschen zermalmt“. Nur dadurch, daß man in dem Drama noch mehr als den Gegensatz eines beliebigen Tischlermeisters zu seinen Kindern sieht, daß man in den Individuen Typen, in dem häuslichen Kampfe den Entwickelungskampf der Menschheit widergespiegelt erblickt. Der Kampf, den Hebbel zeichnet, ist der zwischen Alter

und Jugend, oder symbolisch gesprochen, zwischen dem historisch Gewordenen und dem aufkeimenden Neuen. Das Historische ist zunächst allein im Recht, es muß starr in sich ruhen, von seiner Vollkommenheit überzeugt sein, wenn es sich nicht selbst aufgeben will, Kompromisse kann es nicht schließen, denn mit jedem Zugeständnis an das Neue hat dieses schon gesiegt. Der erste Anprall der Jugend gegen das Alter ist aber fast immer verderblich für die Jugend, die noch nicht reif genug, die überdies selbst mit dem Alten noch durch hundert Wurzeltriebe verbunden ist. Aber es ist immer nur ein Scheinsieg, den das Historische über das andringende Neue davonträgt, wie es nur Scheinsiege sind, die der Winter über den Frühling ersicht. Gerade durch ihren Tod siegt Magdalene. Auf ihrer Seite war doch das Recht, denn sie allein von all' den Gestalten im Drama hat an dem Höchsten in der Welt Anteil, an der opferfähigen Liebe. Und darum ist der Gebrochene schließlich Meister Anton; seine Starrheit, seine Vorurteile, seine Scheu vor der Schande, das heißt dem Gerede der andern, haben sich als das Verderbliche erwiesen, daher ist sein letztes Wort: „Ich verstehe die Welt nicht mehr." Und dieses Wort ist zugleich das letzte des Dramas, weil sich das Alte damit selbst den Stab bricht. Dieses Symbolische hat Hebbel nicht mit kühler Verständigkeit in das Werk hineingelegt, nein, aus diesem Symbol ist es erwachsen, wie er ja selbst in dem Einleitungsgedicht sagt, daß in dem einfach schlichten Bilde das Weltgeschick sich enthülle. Aber der Poet ist durch den idealistischen Symboliker nicht beeinträchtigt worden. Seine Empfindungen hat er in Gestalten verkörpert, die, was auch an typischem Gehalt in ihnen steckt, doch so individuell und lebendig gezeichnet sind, daß sie auch auf den Naivsten, der nur die realistische Leiblichkeit, nicht die idealistische Seele erfaßt, in höchstem Maße wirken. In der Aufführung des Königlichen Schau-

spielhauses kommt das Überwältigende des Dramas durchaus zur Geltung. Und daher muß es immer von neuem gesagt werden, daß das Schauspielhaus durch das Verdienst, das es sich andauernd um Hebbel erwirbt, viele Torheiten wett macht. Hoffentlich enthält es uns nun auch nicht allzu lange mehr den „Ring des Gyges“ und den „Diamanten“ vor, Werke, mit denen freilich der Beifall der Masse schwerlich gewonnen wird, die aber für die Wenigen umsomehr bedeuten.

Friedrich Hebbel, Judith.

3. März 1896.

Es ist bezeichnend für unsere ästhetische Kultur, daß sich ein Dramatiker wie Friedrich Hebbel immer von neuem die Bühne erobern muß. Er besitzt sie nicht dauernd, wie auf der einen Seite Schiller, auf der andern Benedix; jedes heranwachsende Geschlecht muß er von neuem zu gewinnen suchen, muß immer wieder um die Gunst jedes einzelnen kämpfen. Ein gleichsam vererbtes und vererbbares Wohlwollen, eine zur Überlieferung gewordene Verehrung hat er sich noch nicht errungen. Diese Tatsache ist leicht erklärt, wenn man sich auf den Standpunkt des kritischen Philisters stellt. So ein überlegener Geist — er pflegt nicht ungern Literaturgeschichte zu schreiben und in seinen Mußestunden die Mängel des Weltorganismus bloßzulegen — der weist einfach nach, daß Hebbel allzu „bizarr“ ist, um beim Publikum die rechte Teilnahme zu finden. Bizarr ist ein etwas vieldeutiges Wort. Um zu erfahren,

was es im Falle Hebbel bedeutet, habe ich mich gelegentlich der Aufführung der Judith im Königlichen Schauspielhause während der Pausen bemüht, bei Leuten, die sich durch Kritik und Philisterei oder beides vereint einen rühmlichen Namen erworben haben, den Eindruck festzustellen, den sie von dem Drama empfingen. Dem einen war es zu „geistreich", dem andern zu „mystisch", dem dritten war die psychologische Entwickelung zu „verzwickt" und „peinlich". Ein vierter, ein literarischer Führer im modernen Berlin, hatte überhaupt keinen Eindruck empfangen; der physiologische Gedankenzweifel, ob denn in der Tat ein Stummer in der religiösen Erregung die Sprache zurückgewinnen könne, hatte in ihm jedes ästhetische Interesse erstickt. Und drei von den vier lächelten hoheitsvoll, wie Leute lächeln dürfen, die imstande sind, über einen Hebbel hinwegzusehen. Keinem einzigen aber fiel es ein, zu sagen: mir ist der Dichter zu stark, zu groß, zu reich, ich komme nicht mit ihm mit. Und doch ist es, denk' ich, wohl angebracht, wenn man das Verhältnis zwischen Hebbel und der Bühne erklären will, nicht nur die Schwächen des Dichters, sondern auch die des — Publikums in Rechnung zu ziehen. Hebbels „Judith" — um nur von diesem Drama zu handeln — hat in Sprache und Technik des Unreifen genug. Einzelne Gestalten, wie die des Holofernes, sind grob wie mit der Kelle hingeworfen; man sieht zu deutlich die Absicht und die Fäden der Charakteristik. Ebenso gewiß ist, daß das Werk ins Mystische hinüberschweift, daß der seelische Konflikt fast marterhaft peinigt, und daß das poetische Element von Reflexion durchsetzt ist; die Dichtung quillt über von Geist und Gedanken. Aber genügt dies alles, um zu erklären, daß nur ein paar Szenen das Publikum des Schauspielhauses zum Beifall hinrissen, während die anderen offenbar verstimmten? Daß eine Tragödie, welche die Judith-

sage behandelt, nicht wirken kann und darf wie ein Schauspiel, mit dieser Erwartung sollte doch jeder von vornherein ins Theater kommen. Hebbel setzt sich die Aufgabe, die Tat der Judith — ihre Gründe, ihre Durchführung, ihre Folgen — bis in die innersten Fasern bloßzulegen. Es ist einem Seelenforscher wie ihm unmöglich, die Tat mit dem Erzähler der Bibel als ein einfaches Heldenstück zu betrachten. Ihm ist der Mord, ein Mord durch Weibeshand, durchaus nichts so Einfaches und mit patriotischem Pathos allein nicht zu umschreiben. Er fühlt, daß eine Tat dieser Art nur unter den furchtbarsten Erschütterungen zustande gekommen sein kann und in der Seele des Weibes seltsame Neben- und Nachwirkungen ausgelöst haben muß. Und nun beleuchtet er diese Erschütterungen und Wirkungen mit einem Licht, das keinen Winkel des Herzens im Dunkel läßt. Es ist natürlich, daß eine so scharfe, rücksichtslose Beleuchtung zunächst peinlich wirkt. Aber wer sich nicht über diese Pein erheben kann, wer sie nicht vergißt über der Bewunderung, die solch' ein Meisterstück poetischer Seelenanalyse erweckt, der hat sich zur ästhetischen Betrachtungsweise noch nicht durchgerungen. Eine Tat, sei es nun ein Verbrechen oder eine Heilstat, zu tadeln oder zu rühmen, das ist nicht Sache des dramatischen Dichters. Er steht dem Geschehnis gegenüber wie der Arzt der Krankheit. Wie dieser keinen physischen Ekel mehr empfindet, so fühlt der Dichter als Dichter nichts von ethischem Abscheu oder ethischem Behagen. Er sucht einzig und allein zu verstehen. Und wer ihm in diesem Verständnis zu folgen weiß, der kommt gleichfalls über alles Peinliche hinweg, und selbst der äußerste Schrecken wird ihm zur Quelle ästhetischer Lust. Noch unangebrachter als der Vorwurf der Peinlichkeit ist die Nörgelei, die den mystischen Zug des Werkes bekrittelt. Es ist das gute Recht des Dichters, die Gründe einer Tat bis in die Wurzeln alles Seienden,

bis in den Urgrund der Dinge hinab zu verfolgen. Nur die Gottheit, die Leben schafft, hat die Freiheit, Leben zu töten. Und daher rechtfertigt sich die Tat der Judith nicht durch irgend welche irdische Notwendigkeit, sondern allein durch das Göttliche, das in dem Weibe wirkt; aus ihm nur schöpft sie das Recht und die Kraft. Im übrigen aber gilt auch von der „Judith", was Hebbel selbst von seinen „Nibelungen" sagt: „Der Mystizismus des Hintergrunds soll daran erinnern, daß in dem Gedicht nicht die Sekundenuhr, die das Dasein der Mücken und Ameisen abmißt, sondern nur die Stundenuhr schlägt." Am verständlichsten ist mir der Tadel, daß das Werk zu geistreich, mit Gedanken zu überladen sei. Das ist allerdings unverzeihlich, daß ein Dichter nicht nur poetisch die tiefsten Tiefen aufwühlt, sondern auch gedanklich. Und wirklich mutet er dem Zuhörer ein starkes Stück geistiger Mitarbeit zu; es ist nichts Bequemes, in den paar Stunden eines Theaterabends eine solche Geistesfülle zu bewältigen. Aber da haben wir auch den Punkt berührt, mit dem unsere, des Publikums Schuld beginnt. Nicht die Schwächen der Hebbelschen Kunst, die eigentlich alle in der Stärke seiner Individualität wurzeln, nicht sie sind es allein, die ein vertrautes Verhältnis zwischen Dichter und Bühne nicht aufkommen lassen, sondern in weit höherem Grade unsere, des Publikums Bequemlichkeit. Wir haben uns viel zu sehr gewöhnt, vom Theater einen bequemen, Geist und Seele nicht übermäßig anstrengenden Genuß zu verlangen. Wir begnügen uns mit einer unglaublichen gedanklichen Seichtigkeit und künstlerischen Flachheit, wenn wir uns nur — unterhalten. Wir ertragen allenfalls die griechische Einfachheit und Klarheit eines Schiller, aber schon Goethe wirkt von der Bühne aus langweilig, und da ist es kein Wunder, daß ein Hebbel, der für seine verschlungenen Kreuz- und Querzüge im Psychologischen wie im Gedanklichen die gespannteste Auf-

merksamkeit verlangt, geradezu fluchterregend wirkt. Unsere ästhetische Kultur beginnt erst. Und darum klagen wir nicht unsere geistige Oberflächlichkeit, unsere künstlerische Bequemlichkeit an, wenn uns ein Werk von tiefgründiger Eigenart Unbehagen erweckt, sondern wir verklagen den Dichter als langweilig und peinlich. Das Langweilige aber steckt in uns. . . . Einen Teil der Schuld, daß die „Judith“ nicht so wirkte, wie sie könnte und müßte, trägt freilich auch die Aufführung am königlichen Schauspielhause. Äußerlich ist alles glänzend und in großem Stil gehalten, aber schauspielerisch überwiegt das Unzureichende. Die Masse der Schauspielhaus-Darsteller ist durch die Gewohnheit, in albernen Lustspielen sich zu — ich will das starke, aber einzig bezeichnende Wort nicht niederschreiben — derart künstlerisch verdorben, daß sie zum Ausdruck ernster Leidenschaft nicht mehr befähigt sind als harmlose Kindlein.

Friedrich Hebbel, Genovefa.

16. Januar 1897.

In Geibels nachgelassenen Gedichten findet sich ein Sinnspruch über Hebbel:

Fels um Fels mit Gewalt auftürmt dein Genius, Hebbel,
Doch kein labender Quell rauscht aus dem harten Gestein.
Hätt'st du die Sühnung zur Kraft, dicht würde das Volk dich umjauchzen,
Während du nun einsam ragst wie ein Memnon im Sand.

Das Bild, das Geibel hier zeichnet, ist nicht sonderlich getreu, so ganz arm an lebendigem Wasser ist Hebbel

nicht, man muß es nur zu ergraben wissen. Aber darin hat Geibel recht: ein einsamer Riese war Hebbel Zeit seines Lebens, und er scheint es bleiben zu sollen. Was er zu bieten hat — Höhenluft und Höhenaussicht —, das ist nur nach mühsamer Wandrung durch rauhes Geklipp, über Gletscherschnee und an wilden Abgründen entlang zu erreichen, — wie viele aber haben Lust, um eines Poeten willen diese Mühsal auf sich zu nehmen! Und so ist es denn auch gekommen, daß Hebbels „Genovefa", ein Werk, das bereits vor einem halben Jahrhundert in die Welt trat, am Donnerstag zum ersten Male auf einer Bühne des Deutschen Reiches körperliche Gestalt gewann. Ehre dem Königlichen Schauspielhause, daß es immer wieder den Kampf für Hebbel aufnimmt, aber es kämpft umsonst, es scheint, daß unser Publikum zu viel Heine und ähnliche Leckereien genossen hat, um für den germanischen Recken Hebbel noch das rechte Empfinden zu hegen. Die laue Aufnahme, welche die „Genovefa" fand, ist nur zu bezeichnend für unsern Kulturzustand. Es ist freilich unmöglich, diese aus Grübelei geborene, aber trotzdem ans Höchste der Kunst reichende Dichtung in einer einmaligen Theatervorstellung durch bloßes Zuschauen zu erfassen. Aber warum ist solch' ein Werk in Deutschland so unbekannt, daß unter tausend, die ins Theater kommen, nur zehn das Drama vor der Aufführung gelesen haben? In den äußeren Zügen der Handlung schließt sich die „Genovefa" eng an die alte Legende an. Diese Handlung ist aber durch die Phantasie und das Denken Hebbels hindurchgegangen, wie Sand und Soda durch die Flammenglut; und es ist etwas ganz Neues, Gewaltiges daraus geworden, was die Legende nicht im geringsten ahnen läßt. Von der Naivität, der lieblichen Frische dieser Sage ist in dem Drama nicht viel übrig geblieben. Jede ihrer Einzelheiten ist von der Grübelei des Dichters gleichsam verschüttet worden. Die Gestalten sind

mit Gedanken und Empfindungen belastet, die sie kaum tragen können; das schlichte, zarte Gewebe der Legende wird von der metaphysischen Last, die es umspannen soll, fast zerrissen. Aber ist Hebbel nicht doch auf dem rechten Wege? Liegt nicht in der geistigen Ausbeutung, der gedanklichen Durcharbeitung unsrer Sagen das Heil für unser Drama? Wie die alten Hellenen immer wieder im Drama ihre Götter- und Heroensage behandelten, so haben auch wir in der deutschen Sage den unversieglichen Nährquell unsres Dramas. Allerdings möchte ich Hebbels „Genovefa" nicht als unbedingtes Vorbild hinstellen. In diesem Werke kommt der Künstler dem Grübler gegenüber zu kurz. Immerhin, wieviel Herrliches fördert diese Grübelei, diese wühlende Versenkung in den Stoff zutage. Wie durch Sturmgewölk, wenn es hier und da zerreißt, das Blau des Himmels schimmert, so hat man, dünkt mich, an einzelnen Stellen des Hebbelschen Dramas einen flüchtigen, traumhaften Einblick in die letzten Weltgeheimnisse. Die Gegensätze des Dramas gehen weit über das bloß Menschliche hinaus; in ihnen versinnbildlicht sich der Urwiderstreit zwischen Ormuzd und Ahriman, Licht und Finsternis. Aber — und das ist die große Botschaft, die Hebbel kündet — Ahriman ist nicht das schlechthin böse, verderbliche Prinzip, auch er ist eine Notwendigkeit der Weltentwickelung: an der Finsternis hat sich das Licht zu bewähren, nur im Kampfe erlangt es die Kraft, schließlich selbst die Finsternis in Licht umzuwandeln. Ohne Golo würde Genovefa nicht zur Heiligen heranreifen. Das ist der metaphysische Sinn des Dramas. Es hat aber auch einen ethischen, der sich in dem Gegensatze zwischen dem rasenden Juden und dem zur Höhe der Menschlichkeit emporgedrungenen Ritter Tristan deutlich offenbart. Nur dann kommt die Menschheit zum Heil, wenn sie den jüdischen Haß- und Fluchgeist überwindet und sich zum Allesverstehen, Allesvergeben, Alleslieben hindurch-

[illegible]

Das Theater,
wie es in Wirklichkeit ist.

Oskar Blumenthal, Mathias Gollinger.

31. Dezember 1898.

Sollte ich an dem Abend, als Oskar Blumenthal feierlich die Leitung des Lessingtheaters niederlegte, Tränen vergossen haben, so waren es meiner innigen Überzeugung nach keine Schmerzenstränen. Diesen Mann scheiden zu sehen, war für jeden, der noch nicht allen Glauben an eine idealere Gestaltung unserer Theaterverhältnisse verloren hat, etwas wie ein Genuß. Was ein einzelner vermag, das künstlerische Gesamtniveau einer Weltstadt wie Berlin herabzudrücken, das hat er, der für Deutschland die Auskleidestücke entdeckt und seine Bühne zu einer Ablagerungsstätte für alle Pariser — (man ergänze nach Belieben!) gemacht hatte, mit redlichem Eifer und tiefer Einsicht in die krankhaften Schwächen des Publikums getan. Aber wenn auch der Abschiedskummer des lieben Mannes meine Seele recht heiter stimmte, heitrer, als es je seinen Witzen gelungen war, so wollte doch kein rechtes Triumphgefühl in mir aufkommen. Blumenthal war ja nicht nur Bühnenleiter, sondern auch Bühnenschreiber, und in dieser Eigenschaft hatte er für die Hebung des Geschmacks ebenso er-

folgreich gewirkt wie als Kulissenherrscher. Sein Abgang aber bedeutete für ihn Entlastung und Zeitgewinn, und in düsterer Ahnung sah ich voraus, daß der schonungslose Herr seine „Muße“ mit allen Kräften ausnutzen und von nun an statt jährlich zwei jährlich sieben oder acht Lust-, Schau- und Schwankspiele auf den „Markt“ werfen würde. Wie es scheint, wird sich diese Ahnung fürchterlich erfüllen. Den deutlichsten Beweis, daß der geriebene Geschäftsmann seinen Fabrikbetrieb zu erweitern gedenkt, bildet seine „Suche“ nach neuen Teilhabern. Bisher begnügte er sich mit dem Kompagnon Kadelburg, für sein jüngstes Erzeugnis aber, für den „Mathias Gollinger“ hat er einen weiteren kapitalkräftigen Gesellschafter herangezogen, Max Bernstein aus München. Vielleicht wird er sich auch noch die Hirschfeld, Jacobson und so weiter heranholen. Und dann haben wir endlich die theaterversorgende Aktiengesellschaft im großen Stil, die schon längst ein Bedürfnis geworden ist. Zu zweien geht die Sache beim besten Willen nicht mehr; sie mögen sich noch so auspumpen, — den ungeheuren Vorrat an Geist, Witz, Kalauern, Blödsinn, den ein heutiges Theaterstück verschlingt, kann mit sicherer Aussicht auf dauerhaften Absatz nur ein umfassender Genossenschaftsbetrieb bewältigen. Der „Mathias Gollinger“ liefert ein schauerliches Beispiel dafür, daß die Kraft von zweien nicht mehr ausreicht. Schon nach dem zweiten Akt ist das Publikum so vergähnt und verdrossen, als ob es verdammt gewesen wäre, eine Idealtragödie im Stile des „Torquato Tasso“ anzuhören. Daß der Durchschnitt unserer heutigen Theaterbesucher, der dank den Herren Blumenthal und Genossen eine so vorzügliche ästhetische Ausbildung genießt, sich bei Goethe oder Hebbel langweilt, das ist die selbstverständlichste Sache von der Welt. Aber wenn es den theatralischen Clowns, wenn es ihnen nicht gelingt, die Aufmerksamkeit für volle zwei

Stunden zu fesseln, dann ist der Weltuntergang nahe, oder es muß anders werden. . . . Im „Mathias Gollinger“ haben wir ein lehrreiches Muster für den „Geist“ und die Mache der modernen Theaterlieferanten. Ein annehmbarer Stoff, der aber in jedem Betracht auf eine gleichartige Behandlung hindrängt, das heißt entweder durchaus lustspielmäßig oder rein tragisch genommen sein will, ist zu einem unmöglichen Mischmasch von Posse und Rührsamkeit, von schnöden Kalauern und ethischen Phrasen, von Hanswursterei und ausgeklügeltem Pathos verarbeitet worden. In keinem Augenblick ist es den Verfassern ernst mit ihren eigenen Behauptungen und Darlegungen, nirgendwo richtet sich ihre Arbeit auf ein harmonisches Ganze, alles löst sich in Einzelheiten auf, alles ist auf den Augenblickseffekt gestellt, und um eines albernen Theatermätzchens willen wird immer wieder die Stimmung, die eben mühsam erzeugt war, leichtfertig zerrissen und zerstört. Mathias Gollinger ist ein Münchener Kind von altem Schlage, der seine Tochter an einen Berliner Baumeister verheiratet hat. Mit seiner Ungezwungenheit, seiner Derbheit und seiner Rücksichtslosigkeit, stets zu sagen, was er empfindet, spielt er natürlich im Berliner Salon eine unglückliche Rolle. Der Schwiegersohn, ein „Künstler“, wie er nur in den Kreisen des Herrn Blumenthal zu finden ist, kommt aus dem Entsetzen nicht heraus. Vergebens wendet er alle Mittel an, den Schwiegervater an den Isarstrand heimzuschicken; endlich muß die Tochter selbst dem Vater nahelegen, daß er „sich lästig“ mache und der Ausweisungsorder nicht länger widerstreben dürfe. Die Verfasser haben das Thema irgendwo aufgegriffen, aber nichts mit ihm anzufangen gewußt, weil sie es nur als Theaterspaß, nicht mit der Seele erfaßt haben. In der wirrsten und ungeschicktesten Weise häufen sie Widerspruch auf Widerspruch. Einmal stellen sie den Münchner und sein Kind als eine

Art von Halbwilden hin, gleich darauf sollen die beiden die echte Menschlichkeit gegenüber der Berliner Salonkultur vertreten, ebenso geht es umgekehrt mit den Berlinern. In keiner Sekunde weiß man, ob die Verfasser ernsthaft reden oder mit dem Publikum ihren Ulk treiben. Schließlich wirkt der Wirrwarr geradezu widerlich und langweilig obendrein. Einigermaßen erträglich sind nur die reinen Schwankfiguren, Zerrgestalten, wie sie im Kasperletheater gebräuchlich sind, immerhin jedoch stilgerecht durchgeführt....

Oskar Blumenthal, Als ich wiederkam.

Lessing-Theater.

3. Oktober 1899.

Auf dem Theaterplatz in Weimar erhebt sich leuchtend das Meisterwerk Rietschels, die Doppelstatue der beiden Großmeister unserer Literatur. Schiller, einem Seher gleich, den Blick zur Höhe gewendet, Goethe in ruhiger Klarheit die Erde überschauend. Gemeinsam halten sie den Ruhmeskranz. Heute berührt dies Denkmal wie das Zeugnis einer längst vergangenen Epoche, in der unser Volk nach anderen Zielen, anderen Idealen trachtete. Wenn Volkesstimme Gottesstimme ist, so müssen wir heute nicht länger die Idealisten, die den Geist aus der Alltäglichkeit und Kleinlichkeit emporarbeiten, sondern die literarischen Profitmacher, denen die Kunst ein Geschäft wie jedes andere, das Theater statt einer „Erziehungsanstalt“ eine Vertrottelungsanstalt ist, als unsere Führer betrachten. In Wiesbaden hat man bereits in richtiger Würdigung unserer Zeit das Schiller-

Denkmal von seinem Platze entfernt. So sollte es auch in Bälde dem Werke Rietschels gehen; statt seiner wollen wir den Genien unserer Tage, den Geistern, die wir verstehen, die unserem Empfinden Ausdruck geben, Statuen errichten. Ein Doppeldenkmal vor allem den Meistern des Geschäfts, den Lieblingen der Nation: Blumenthal und Kadelburg! Wie der „Faust“ der Literaturepoche vor hundert Jahren das Wesensgepräge verleiht, so ist das „Weiße Rößl“ die künstlerische Großtat unserer Tage. Sein Siegeslauf durch Deutschland war unaufhaltbar; Semiten und Antisemiten, Agrarier und Großstädter, Reaktionäre und Umstürzler haben dies Werk mit seiner entzückenden Geistlosigkeit, mit seiner berauschenden Philisterei in gleicher Weise bejubelt und honoriert. Mit Recht haben daher die Schöpfer dieser Pferdedichtung dem „Weißen Rößl“ zu einem zweiten Teil verholfen, so daß nunmehr der „Faust“ auch äußerlich nichts mehr voraus hat. Vielleicht erhalten wir noch einen dritten Teil, in dem auch die Enkel des Lampenfabrikanten Giesecke Tirol unsicher machen und Frau Sepherl ihre dritte bis fünfte Ehe absolviert. Dann hätten wir endlich eine Trilogie, die wir der Oresteia des alten Äschylos würdig an die Seite stellen können. Die Ähnlichkeit mit dem Faust wäre übrigens noch größer, wenn die gefeierte Firma auch ihr neuestes Werk einfach, unter dem alten Viehtitel, als „Weißes Rößl II. Teil“ eingeführt hätte. Aber in ihrer lyrischen Erfolgsstimmung fühlten sich Blumenthal u. Co. gedrungen, einen Vers als Titel zu wählen. Und da sie nicht wie die Kollegen von der Goldenen 110 mit eigenen Versgedanken versehen waren, so entlehnten sie aus Rückerts „Jugendzeit“ das verlockende „Als ich wiederkam . . .“ Sicherem Vernehmen nach soll sich Rückert verschiedene Male im Grabe umgedreht haben, als ihm die Kunde zugetragen wurde. Wahrscheinlich bewegte ihn die Dankbarkeit, daß ihn, den

Halbverschollenen, die Großmeister des Tages ihrer Aufmerksamkeit würdigten. Inhaltlich steht der zweite Teil auf derselben Höhe wie der erste. Ja, man kann sagen, er ist eigentlich nur eine Wiederholung des ersten, er entspricht diesem genau wie eine Jacke, die gewendet und mit ein paar Flicken aufgeputzt ist, dem früheren Kleidungsmöbel. Im ersten Akt wird eine Wohnung, deren Inhaber in die Sommerfrische wollen, gründlich aufgeräumt und durchkampfert; daran schließt sich eine heftige Schimpferei zwischen Schwiegervater Giesecke und Schwiegersohn Siedler. Der zweite Akt spielt wieder im „Weißen Rößl"; der Wirt Poldi umgirrt sein Sepherl, Giesecke küßt eine junge Malerin, ein Oberleutnant wünscht sich an Gieseckes Stelle. All' dies Gekose pausiert nur dann und wann zugunsten eines herzbrechenden Kalauers. Von dem dritten Akt ist mir nichts anderes mehr in Erinnerung, als daß Giesecke den Namen eines Jüngelchens verwechselt und ihn Radi statt Rudi nennt. Dieser glorreiche Scherz riß am Sonnabend die Zuschauer zu jauchzendem Gelächter hin. Und den gleichen Anklang fanden all' die anderen ebenbürtigen Possen und Witze; nach jedem Akt wurden Meister Oskar und Meister Gustav drei-, vier Mal aus den Kulissen hervorgejubelt. Dieser Beifall, nicht das Stück selbst, ist es, was jeden Abseitsstehenden nachdenklich stimmen muß. Welch' ein Geist muß diese Zuschauer beseelen, die eine solche Mustersammlung trivialer Komik nicht etwa nur mit stillem Behagen genießen — das ließe sich allenfalls verstehen — nein, die vielmehr die Schöpfer dieser Nichtigkeiten als ihre Heroen begeistert feiern. Bis in den Traum hinein hat mich der stürmische Beifall verfolgt und erregt. Im Traume durchschritt ich eine Stadt, die sich endlos hinzuziehen schien. Jemand sagte mir ihren Namen, ich habe aber vergessen, wie er lautete. Wie es schien, war die Stadt ein einziger großer Basar; ein Verkaufs-

haus, ein Wertheim, eine Goldene 110, 11, 12 neben der anderen, nur hier und da durch einen Trödelladen, eine Pfandleihe lieblich unterbrochen. Alle Häuser waren festlich geschmückt; keine Fahnen, aber alte Hosen flatterten auf jedem Balkon, über jedem Dach. Als ich auf den Marktplatz kam, erfuhr ich, welches Fest man feierte. Dort erhob sich ein gewaltiges Gebäude, Börse und Theater zugleich. Vor diesem Bauwerk flutete eine froh erregte Menge auf und nieder. Eben sollte ein Denkmal enthüllt werden, das die Stadt ihren Lieblingen, in deren Persönlichkeit sich die Einheit von Börse und Theater gleichsam verkörperte, noch bei Lebzeiten der Gefeierten setzte. Die Hülle fiel, und zwei vertraute, liebe Gesichter blickten mir entgegen. Blumenburg und Kadelthal waren es, die in Doppellebensgröße, aus schimmerndem, buntgestrichenem Papiermaschee gefertigt, das Postament von Wellblech zierten. Kadelthal, der in früherer Zeit so oft den Leutnant Schwerenöter spielte, war in Uniform. Träumerisch sinnend stand er da, melancholisch starrten seine Augen auf einen Fettfleck, der auf der linken Brustseite glänzte; auf seiner rechten Hand balancierte er ein weißes Pferdchen. Blumenburg aber blickte keck und frei in die Welt hinaus, um seinen Mund spielte jenes Schmunzeln, das so oft im Leben seine Mienen verklärte, wenn er von der Bühne aus eine Rede an die Zuschauer richtete. Blumenburgs ausgestreckte Rechte hielt eine Rolle, auf der in Goldbuchstaben die Inschrift prangte „Stimmen aus Kalau". Gemeinsam umklammerten die beiden Geistesheroen, jeder mit der Linken, ein straffes Geldbeutelchen, dem ein Etikett aufgeklebt war mit der schlichten Aufschrift: „Tantiemen: 1 000 000". Mit mir lasen Tausende diese Zahl, die den Kunstgeist unserer Epoche so erfreulich versinnbildlicht. Und ein unendlicher Jubelschrei durchbrauste die Lüfte. Ich aber erwachte, und prophetischer Ahnung voll sagte ich mir: Warte nur! balde

wird deinen Traum die Wirklichkeit erfüllen. Nicht lange mehr kann die Zeit ihren Klassikern ein Denkmal vorenthalten.

Hans von Hopfen, Hexenfang.

7. März 1890.

König Ödipus hatte von seiner Gattin und Mutter zwei Söhne, Eteokles und Polyneikes. Als er nun eines Tages erfuhr, daß seine Söhne zugleich seine Brüder seien, stach er sich die Augen aus, dankte ab und verfluchte seine Kinder, weil sie ihn alsbald nach der Abdankung einsperrten, um pietätvoll jeden Anstoß von dem Blinden fernzuhalten. Der Fluch trug schnelle Frucht. Die Brüder gerieten über den Thronbesitz in Streit, und der finstere Eteokles jagte den braven Polyneikes zur Stadt hinaus. Alles dies wird uns berichtet in einem Bruchstück aus den „Phönizierinnen“ des griechischen Klassikers Euripides, das der deutsche Klassiker Schiller übertragen hat; wahrscheinlich ist er beim Übersetzen eingeschlafen, und so hat er uns nur den ersten Akt der langweiligen Antiquität hinterlassen. Ein anderer Dichter aber, der mittelalterliche Minnesänger, Ritter Hans von Hopfen, hat eine eigene Fortsetzung obenerwähnten Bruchstücks gedichtet, die er „Hexenfang“ benennt. In dieser Fortsetzung tröstet sich Polyneikes, der inzwischen den mittelalterlichen Namen Albertus der Weise angenommen hat, über den Verlust seines Thrones durch lebhaften Umgang mit dem schöneren Geschlechte. Die Gretchennaturen hat er bereits, als wir ihn wiedersehen, satt, und er sehnt sich nach Weibern mit Teufels-

blut in den Adern, nach wilder, lodernder Sinnlichkeit. Um diese Sehnsucht zu befriedigen, spannt er in der Walpurgisnacht zauberhafte Goldnetze, in der Art unserer Telephondrähte, in der Luft aus; zwei Hexlein verfangen sich darin und kosen nun die Walpurgisnacht hindurch statt mit Meister Urian auf dem Blocksberg mit Albertus-Polyneikes auf dem Sofa. Als aber der Morgen anbricht, zeigt es sich, daß die Hexlein keine jungen Dirnen mehr, sondern alte, runzlige Drachen sind; den Zauberer überkommt ein faustischer Katzenjammer, und er geht hin und heiratet sein einst verschmähtes keusches Gretchen. Dieser Abschluß ist, wie man sieht, nicht eben tragisch, und, um Euripides zu seinem Rechte zu verhelfen, hat denn auch der große Klassiker der Gegenwart, G. von Moser, einen dritten Akt der Tragödie hinzugefügt, der das Eheglück der Neuvermählten schildert. Dieser Schlußakt führt den Sondertitel: „Kaudels Gardinenpredigten“; danach kann man das Eheglück bemessen! Die Tragödie ist vollkommen ... Der Leser, der bis hierher geduldig meinen Bericht über sich ergehen ließ, wird mehrfach bedenklich den Kopf geschüttelt haben; er wird mich in einem Zustande glauben, den einst die Juden dem mit feurigen Zungen redenden Petrus (Apostelgesch. 2, 13) andichteten. Mich aber trifft dieses Kopfschütteln nicht, ich bitte, es dem „Berliner Theater“ zu überweisen, das am Mittwoch, an einem Abend Euripides, Hopfen, Moser miteinander verquickte und dadurch einen chaotischen Kunstgenuß erzeugte, von dem mein Bericht nur einen matten Abglanz gibt. Man denke sich, daß eine Bühne den ersten Akt der „Braut von Messina“ aufführte; wir sind gespannt auf das weitere Schicksal der feindlichen Brüder, aber es wird uns unterschlagen, und wir werden dafür plötzlich in die derbe Faschingsluft eines Hans Sachsschen Schwankes versetzt, um schließlich nach einem wirbelnd tollen Aufflug wieder

in die nüchterne Philisterkomik eines Moser hinabgeschleudert zu werden. Wer sich darin hineindenkt, empfindet mit, was ich am Mittwoch zu überstehen hatte. Die Sache ist nicht so lustig, wie sie aussieht; auch die Griechen liebten es, nach der Tragödie ein Satyrspiel zu genießen, aber das würzte nur die einmal erregte Stimmung, es tötete sie nicht, weil es innerlich und künstlerisch mit der Tragödie zusammenhing. Das Verfahren des „Berliner Theaters" aber ist — der Künstler Barnay wird dies harte Wort wider den Direktor verzeihlich finden — ein Faustschlag gegen Würde und Reinheit der Kunst, umsomehr, als wahrlich keine Nötigung vorlag, die „Phönizierinnen" zur Folie der „Gardinenpredigten" zu machen.

Jean Kren, Ein gesunder Junge.

8. März 1894.

Ein rechter Possendichter macht seine Studien am liebsten im Zoologischen Garten. Dort vor den Affenkäfigen gewinnt er immer neue Einblicke in das, was überquellende Komik heißt. Dieses Hüpfen und Springen, Purzeln und Klettern, Zähnefletschen und Ohrfeigenklatschen, dies Grimassenschneiden und Katzbalgen, diese Mimik mit Vorder- und Rückenteilen — das alles bildet ein immer wechselndes Schaustück von tollen Späßen, das für Alt und Jung nie seinen Reiz verliert. Mit innigem Frohgefühl beobachtet unser Dichter diese Wirkung auf die Menge, und er geht nach Hause, setzt sich an den Schreibtisch und dichtet Rollen für Menschen, während seine Phantasie von

Affen voll ist, von kreischenden Hulmans, fratzenschneidenden Meerkatzen und blaurot schimmernden Mandrillen. Wenn mich mein prophetischer Sinn nicht täuscht, wird der Hauspoet des „Zentral-Theaters“, Jean Kren, unter den zoologischen Dichtern dereinst einen ersten Platz einnehmen; er hat alle Anlage dazu, die Kunst fröhlichen Affentums zum Gipfel emporzuführen. Noch ist er ein wenig zag in der Ausnutzung zoologischer Erfahrungen, aber die Gunst der Zeit, die seinem Streben liebreich entgegenkommt, wird ihn bald kühner und kühner machen. Heute braucht ja kein Schiller mehr zu klagen, daß der deutschen Kunst keines Medicäers Güte lächle; die Kunst, der Adolf Ernst und Jean Kren ihr Sinnen und Trachten widmen, wird in Kürze zweiundzwanzig Bayreuth und Weimar als Kultusstätten besitzen, siegreich von der Havel bis zum Leinekanal. Und mit Fug. Wem geht nicht das Herz auf, wenn er in diese Schusterwerkstatt sieht, die das Mittelstück der jüngsten Krenschen Posse „Ein gesunder Junge“ bildet und die mit allem ausgerüstet ist, woran Affengelenkigkeit sich erweisen kann. Da ist ein Waschtisch für Max Walden; er kriecht hinein, und siehe, das Waschgeschirr schwebt auf seinem Kopfe wie der Krug auf dem Haupte Rebekkas. Da sind Betten, die nur mit Leitern zu erklimmen sind, eine hübsche Gelegenheit, die langen Beine Fritz Helmerdings zur Geltung zu bringen und überdies noch seine anmutige Mimik beim Flöhemörden. Da sind Tische, Stühle und Decken, mit denen man im Handumdrehen eine Alpendekoration hervorzuzaubern vermag; da sind Treppen zum Stolpern und — weiß der Himmel was sonst noch an künstlerischen Turngelegenheiten, die jeden Affen grün und gelb vor Neid machen könnten. Aber auch für die Darsteller, die leiblich nicht in der Lage sind, mit den Bewohnern des Zoologischen zu wetteifern, hat der Dichter gesorgt; sie dürfen wenigstens geistig den Nachweis führen, daß in der Posse der dar-

winistische Urmensch neu aufzuleben beginnt. Jeder Zuschauer verläßt das Theater mit dem königlichen Hochempfinden: Das geht noch über den Affen. Heil deutscher Kunst!

Jarno-Fischer, Die Vielgeliebte.

3. November 1896.

„Mich dünkt, ich hör' ein ganzes Chor von hunderttausend Narren sprechen" ... Das war in der Hexenküche, und dem braven Faust „dünkte" es nur. Hätte er am Letzten des Weinmonds im Parkett des „Residenztheaters" gesessen, so hätte es ihn nicht bloß gedünkt; dort wurden in der Tat alle Chöre, alle Legionen, alle Kinder der Narrheit gegen den Zuhörer losgelassen. Nicht der schalkhaften Narrheit, die mit Lachen die Wahrheit sagt und mit der Pritsche um sich schlägt, um jene Torheit zu treffen, die sich als Weisheit brüstet, sondern der Hexe und Vettel Narrheit, die hirnverwirrende Tränklein braut und mit allen, die ihr zulaufen, in der Weise der Tierfreundin Circe verfährt. Drei Akte nur umspannt der neueste Schwank der Firma Jarno-Fischer „Die Vielgeliebte"; aber es wogt daraus hervor wie ein ganzes Chaos von Unsinn. Das Hexeneinmaleins im „Faust" scheint die Norm für allen Unsinn dieser Art zu bilden; auch der Jarno-Fischersche Schwank ist deutlich danach gebaut. „Du mußt verstehn! Aus eins mach' zehn." Das heißt ein Gran Komik ziehe und zerre dermaßen, daß es für zehn Schwank-Auftritte reicht! „Und zwei laß gehn!", das heißt: Wenn

du dich an die Arbeit setzest, dann schick' zuvor Verstand und Gemüt, diese zwei, auf Urlaub. „Und drei mach' gleich!", das heißt: Alle drei Akte des Schwanks mache gleich — wüst und öde, albern und nichtssagend; ist dir in einem Akt ein sinnvolles Wort mit untergeschlüpft, so gleiche das im folgenden Akt durch vermehrte Purzelbäume wieder aus. „So bist du reich", das heißt: So verschaffst du dir die Gunst des Haufens und streichst reichliche Tantiemen ein. „Aus fünf und sechs, so sagt die Hex, mach' sieben und acht! So ist's vollbracht." Das heißt: Rühre fünf und sechs alte Witze so klug zusammen, daß du aus der Mischung sieben und acht neue Witze wie spielend erzielst. „Und neun ist eins." Was du aber auch anstellst, die Handlung deines Stücks und mit ihr alles andre ist am Ende des neunten Auftritts nicht weiter als beim ersten. „Und zehn ist keins." Und ob dein Pößlein zehn Mal zehn Vorstellungen erlebt, es ist doch „keins", deine Arbeit ist doch so gut wie keine Arbeit, ist null, ist nichts. „Das ist das Hexeneinmaleins," Norm zugleich und Kritik . . . Von dem Inhalt des Schwanks, von diesem Wirrwarr ohne Sinn und Verstand, läßt sich höchstens eine Andeutung, aber keine genügende Vorstellung geben. Das Sinnvollste in dem Stück ist der Schauplatz, ein Gasthaus mit lauter automatischen Einrichtungen (selbst die Türen gehen nur auf, wenn man ein Nickelstück in den Türspalt schiebt), Einrichtungen, die natürlich stets versagen, wenn sie „fungieren" sollen. Eine berückende Rätselgestalt ist die Vielgeliebte selbst. Sie ist Dirne und ist es nicht, sie verkehrt mit den Männern wie die erste beste Grisette, bleibt aber stets die Dame von Welt, unnahbar, keusch und rein. Mit Lohengrin teilt sie die Abneigung, sich über ihre Herkunft befragen zu lassen. Im ersten Akt erscheint sie als vaterlose Waise; im zweiten gilt sie für die Tochter ihres Exliebhabers und bringt dadurch

ihren Stiefsohn, der sich mit der wirklichen Tochter des Ex verheiraten will, in die Gefahr, sein eigener Onkel zu werden; im dritten Akt paradiert Fräulein Lohengrin plötzlich mit drei Erzeugern, von denen endlich der eine um seines verkümmerten Aussehens willen als der Rechte befunden wird. — Aber wozu weiter in der Hexenküche Umschau halten? Fort, fort aus ihr in die frische Luft! Draußen ist es Zeit, mit Faust auszurufen: „— — was soll das werden?! Das tolle Zeug, die rasenden Gebärden, der abgeschmackteste Betrug sind mir bekannt, verhaßt genug . . .“

Theaters Pfingsttage.

6. Juni 1906.

„Heiß' mich nicht reden, heiß' mich schweigen!“ Denn nur ungern verrate ich es, wie ich Ärmster die Pfingstabende, den Vorabend des Festes eingerechnet, verbracht habe. In meiner Beschämung tröstet mich allein das eine, daß ich nicht dem eignen Trieb, sondern der Pflicht gehorchend, so viel Stunden vergeudet habe, um auf der aussichtslosesten aller „Orientreisen“ „Am Spieltisch des Lebens“ „Die Mädchenhändler von Europa“ „Mädchenpolitik“ treiben zu sehen. Mit der „Orientreise“ fing das Elend an. Veranstaltet vom „Schillertheater“, unter der bewährten Leitung der Managers Blumenthal und Kadelburg, führte diese Pfingstfahrt keineswegs an die Küsten Syriens, sondern in die gesegneten Gefilde des Landes Kalau. Wohin der Blick des Reisenden fällt, breiten sich weite Hei-

den aus, überwuchert vom filzblättrigen Wortspiel und vom übelduftigen Börsenwitz. Nur hier und da bietet eine Strecke saftigen Blödsinns oder eine Sumpfniederung von Zweideutigkeiten „freundliche“ Abwechslung. Die Bevölkerung des Landes fällt auf durch ihren zwerghaften Wuchs und durch die kretinhafte Mißbildung des Kopfes; wie es scheint, werden die Leutchen von den Regierenden des Landes an Drähten hin und her bewegt; sie würden sonst jeden Augenblick auf die Nase fallen. . . . In einem der Nachbarreiche von Kalau hat das getreue Stammpublikum des „Neuen Theaters“ Pfingsten verlebt. Soweit Albert Herrmanns Schwank „Mädchenpolitik“ ein Urteil über die Gegend zuläßt, ist die Bevölkerung der von Kalau nah' verwandt; aber statt des Wortwitzes schießt die Hanswursterei üppig ins Kraut. Heldin des Schwanks ist Kathi Teubrecht (Käthe, Else, Lotte usw. gehören zu den aussterbenden Namenwesen, es gibt nur noch Kathis, Elsis, Lottis). Kathi hat von ihrem Onkel hunderttausend Mark geerbt; sie erhält das Geld aber nur, wenn sie sich innerhalb einer sehr kurz bemessenen Frist verlobt und verheiratet. Offenbar hat man es versäumt, den würdigen Onkel rechtzeitig unter Kuratel zu stellen. Mit ihm an Würdigkeit wetteifern die Eltern Kathis. Sie schleppen unter Beistand eines Heiratsvermittlers alle möglichen Ehekandidaten herbei und bestürmen das liebe Töchterchen, mit oder ohne Liebe, am besten ganz blindlings einen aus dem Haufen der Mitgiftjäger herauszugreifen. Listig aber weiß die junge Dame alle zu verscheuchen, um schließlich ihn, der nicht mitgejagt, ihn, den Edlen, Schönen, Treuen, mit ihrer vollen Hand zu beglücken. Ein Vorzug des Stückes ist seine Kürze. Freilich wird durch die Ewigkeitspausen, die im „Neuen Theater“ üblich sind, der Vorteil reichlich wieder wett gemacht. Eine dieser Pausen benutzte der Verfasser Herrmann zu einer anmutigen Sondervorstellung. Als ihn

das brave, dankbare Publikum nach dem zweiten Akte herausrief, machte er zunächst die gewohnheitsmäßige Dramatiker-Verbeugung. Dann aber packte ihn plötzlich das Bescheidenheitsfieber, und er suchte Fräulein Tuzar als Beifallsempfängerin vorzuschieben. Sie aber entrann ihm, und der Dramatiker ihr nach. Wie im Wirbel fegte er über die weltbedeutenden Bretter hin, bald verschwand er in dieser, bald in jener Kulisse, bis er endlich die Holde erreicht hatte und sie glücklich an die Rampe zerrte. Es war eine „ergreifende" Szene, eine „hinreißende" Parodie auf das fast immer unwürdige Schauspiel des Hervorrufs . . . Weniger lustig, aber um vieles erschütternder geht es in den geistigen Steppen zu, in deren Gebiet das „Karl Weiß-Theater" und das „Friedrich-Wilhelmstädtische Theater" ihre Publikümmer hinauszulocken pflegen. Schon unsere Voreltern haben mit gruselnder Andacht ausgekostet, was es in den Öden des Schauerdramas zu sehen gibt, und an dem Anblick hat sich seitdem nichts, gar nichts geändert. Noch immer schleicht der Bandit mit grinsendem Gesicht umher, und noch immer erhallen die Kulissen von den Flüchen der Rachegierigen und von dem Jammer der Entführten. Bei Karl Weiß gerät man an den „Spieltisch des Lebens", in das „Große Sensationsschauspiel aus der amerikanischen Kriminalistik"; man braucht nur die Titel der einzelnen Bilder zu lesen, und unwillkürlich stößt man ein Hu! nach dem anderen aus: 1. Die reiche Erbin. 2. In ruchlosen Händen (!). 3. Das Eisenbahn-Attentat (!!). 4. Im Lügennetz. 5. Zu spät. 6. Im Hause des Verbrechens (!!!). 7. Der große Juwelen-Diebstahl (!!!!). 8. Des Gaunerkönigs Ende (!!!!!). Nur der Ausrufungszeichen bedarf es, um die herzbrechende Gewalt dieser Sensation überzeugend zu veranschaulichen. Statt eines Sensations-Schauspiels gibt es in der Friedrich-Wilhelmstadt die große Sensations-Komödie

„Die Mädchenhändler in Europa". Sie beginnt mit dem Bilde „Des Zigeuners Rache" (!!) und führt den Zuschauer von den Gestaden des märkischen Müggelsees bis nach Rustschuk in Bulgarien und bis ans Schwarze Meer. Hauptrollen spielen Peter Bihari, der Zigeunerhauptmann, Emanuel Banko, Direktor einer Seiltänzergruppe, und Asdolfo (!), ein Krüppel (!!). Sind weitere Andeutungen nötig, um die Fülle der Spannungen und des gräßlich Schönen deutlich erahnen zu lassen? Ich glaube nicht. Jedenfalls genügen diese Hinweise zu einer klaren Einsicht in das, was die Theater der Großstadt am Pfingstfest dem Publikum zu bieten wagen und was dieses Publikum beifallsfreudig entgegennimmt. Bald sind zweitausend Jahre dahingegangen seit dem Tage, da die christliche Urgemeinde einmütig beieinander war und ein Brausen vom Himmel geschah und der Geist im Feuer herniederfuhr. Und heute inmitten christlicher „Kultur" statt der Begeisterung völlige Verblödung, statt der Weihe kindisches Amüsement, statt der Ideale schellenlaute Torheit! Zeugt das nicht allzu klar dafür, daß unsere Kultur innerlich krank und hohl ist, daß die Arbeit der letzten zwei Jahrtausende in Wesenspunkten falsch gerichtet war? Es wäre feige, sich hinwegzutäuschen über die Wahrheit, die in den theatralischen Pfingstaufführungen Berlins in so beredter Weise sich kundgibt.

Jerome K. Jerome, Miß Hobbs.

Lustspiel.

2. Februar 1902.

Erstaufführung im Königlichen Schauspielhause.

Angeklagter ist Jerome K. Jerome. Von Geburt Großbritannier, von Beruf Literatur-Handwerker. Seine Antezedentien sind dem Gerichtshof unbekannt. Es steht nur fest, daß Beklagter am Ausbruch des Burenkriegs keine Schuld trägt und weder mit Chamberlain noch Jack dem Aufschlitzer nachweislich verwandt ist ... „Bekennen Sie sich schuldig, das Lustspiel ‚Miß Hobbs‘ begangen zu haben?...“ „Ja! Nein! ...“ „Erklären Sie sich ein wenig deutlicher ...“ „Mein Anteil an dem Vergehen ist sehr gering. Der größte Teil der Schuld fällt auf ein Dutzend älterer Possenschreiber und ein paar Jahrgänge des ‚Punch‘ ...“ „Was trieb Sie zu dem Vergehen?“ „Der Wunsch, die Frauenfrage zu lösen ...“ „Waren Sie sich bewußt, daß Ihre Lösung ein schweres Attentat auf den Honourable Mr. Publikum bedeutete?“ „Allerdings ...“ „Hatten Sie einen Grund, sich an besagtem Honourable zu rächen?“ „Keinen andern, als daß Seine Ehren das Publikum sich gewohnheitsmäßig alles bieten läßt.“ „Erzählen Sie, wie die Sache vor sich ging.“

„Eines Tages fand ich im Hause meiner lieben Großeltern bei einem zufälligen Besuch die Lösung der Frauenfrage. Die Frau gehört ins Haus, ihr Königreich ist die Küche. Oder, um mich in Versen auszudrücken: ‚der Mann muß hinaus in feindliche Leben, muß wirken und streben und pflanzen und schaffen, erlisten, erraffen, muß wetten und wagen das Glück zu erjagen. Da strömet herbei die unendliche Gabe, es füllt sich der Speicher mit köstlicher Habe, die Räume wachsen, es dehnt sich das Haus. Und

drinnen waltet die züchtige Hausfrau, die Mutter der Kinder, und herrschet weise im häuslichen Kreise' ... Es war mir unmöglich, diese gewaltige Entdeckung im Schrein meines Busens zu bewahren. Der Geist oder irgend etwas anderes trieb mich, mit meiner funkelnagelneuen Wahrheit das Publikum zu überfallen. Aus Erpressungsabsichten, wie ich gestehen muß. Es war mir darum zu tun, von Seiner Ehren die süße Musik des Klatschens und die noch süßere klingender Goldstücke zu erpressen. Da aber alle Wahrheit nackt ist, so mußte ich die meine, um nicht von vornherein Mr. Publikum abzuschrecken, so nett wie möglich einkleiden. Da ich selbst über die nötige Garderobe nicht verfügte, so borgte ich mir Witzstrümpfchen und Scherzröckchen von überallher zusammen. Und siehe, als mein Wahrheitchen fertig war, gegen das Publikum losgelassen zu werden, sah es ungefähr so aus. Miß Hobbs ist Junggesellin, Ehefeindin, Männerhasserin strengster Observanz, ‚misandrisch' durch und durch. Bei Kingsearls spielt sie den bösen Dämon; es ist ihr ein Vergnügen, den biederen Percival und die holde Bessy gegeneinander zu hetzen. Da kommt eines Tages Vetter Kingsearl, der flotte Wolf. Er hört von dem Dämon, sieht, daß er hübsch ist, und verspricht kecken Muts, ihn innerhalb Monatsfrist kirre zu machen. Er braucht dazu aber nur eine halbe Stunde. Miß Hobbs ist so liebenswürdig, sich auf Wolfs Jacht einzufinden. Wölfchen schwindelt ihr vor, daß die Jacht plötzlich losgegangen sei und auf dem Meere treibe. Aber ich habe Hunger, sagt Miß Hobbs, Sie müssen mir ein Kotelette braten. Nein, das ist Frauensache, sagt Wolf. Und herzlos bleibt er dabei, so daß Miß Hobbs verzweifelnd sich schließlich selbst an die verhaßte Arbeit macht. Sie gelingt, Miß Hobbs triumphiert und — hopps — ist sie von aller Küchen- und Ehefeindschaft befreit . . ."

„Aber das ist ja eine ganz kindische Geschichte.“ „Ich bekenne es ...“ „Haben Sie Entschuldigungsgründe?“ „Unbedingt! Ich hatte eine Ahnung, daß sich alle Hoftheater um mein Stückchen reißen würden. Und für Hoftheater dichtet man nun einmal so. Außerdem stelle ich die Forderung, daß der Anwesende Mr. Publikum gefragt wird, ob er sich in der Tat durch mein Attentat schwer verletzt fühlt ...“ Publikum erklärt mit gewohnter Nachsicht, daß ihm die Sache im Gegenteil Spaß gemacht habe, gerade wegen ihrer Kindlichkeit. Der hohe Gerichtshof stutzt. Danach ist die Anklage ganz falsch eingeleitet; nicht auf Verletzung des Publikums, sondern auf ein Attentat gegen Kunst und Geist hätte geklagt werden sollen. Aber Vergehen gegen Kunst und Geist werden strafrechtlich nicht geahndet, diese beiden Wesen sind vogelfrei. Infolgedessen ergeht das Urteil: In Erwägung, daß der angeblich verletzte Mr. Publikum erklärt, sich in keiner Weise verletzt zu fühlen, in fernerer Erwägung, daß der Beklagte Schwankschreiber ist, seine Handlungen mithin gewohnheitsmäßig in unzurechnungsfähigem Zustande begeht, wird er von aller Schuld freigesprochen. Aus höheren Staatsrücksichten jedoch wird der Freigesprochene unter literarische Polizeiaufsicht gestellt. Die kritische Polizei hat darauf zu achten, daß Mr. Jerome K. Jerome auch in Zukunft nur für Hoftheater schreibt und nicht in Theater sich einschleicht, die für andere Menschenklassen als Backfische usw. bestimmt sind. Actum. Punctum! ..

Paul Ferrier, Die Tugendglocke.

Vaudeville,

in Musik gesetzt von einem halb Dutzend Meistern der Musica vulgaris.

Aufgeführt im Belle-Alliance-Theater.

18. Oktober 1904.

So du von Mitternacht gen Mittag die endlose Häuserzeile, die nach Friedrich I., weiland König in Preußen benamset ist, hinabwanderst, gerätst du allgemach aus dem unheiligen Berlin, wo von rechts und links die Sünde verführerisch locket, nicht ins heilige — das gibt's nicht — wohl aber ins brave, wahrhaft gute und biedere Berlin. Freilich hier hüben die Dragonerkaserne möchte ich nicht gern als eine Burg der Tugend ansprechen, und drüben im Bocktempel des Gambrin treibt es der Teufel des Alkohols zuweilen ein wenig arg. Diese leichten Schatten trüben jedoch das lichte Bild nicht sonderlich. Im allgemeinen scheint in diesen Gegenden noch altvererbte Ehrbarkeit zu Hause zu sein; vom Tempelhofer Felde her weht eine scharfe, stählende Luft, die den Sinn fest und rein erhält. Noch hat sich hier das Berlinertum fast unvermischt erhalten, und wie mich bedünket, gilt von den Bewohnern auch heute noch der Lobspruch Taciti: Streng wird die Heiligkeit der Ehe gewahrt, Vielweiberei ist unbekannt, unkeuscher Wandel streng verpönt; nemo illic vitia ridet nec corrumpere et corrumpi saeculum vocatur. Ehrbar sind auch die Vergnügungen; noch findet man nicht Gefallen an cabaret, cancan und anderen gallischen Lasterlüsten, sondern wer Ergötzen sucht, der findet es in der schmucklosen Halle, wo man die handliche Kugel rollen läßt und die Kehle mit einer herben Weißen netzt.

Ja, ach ja, so war es bislang. Aber wie lange noch — wie lange noch?

Schon reckt sich der Drache der Finsternis, schon schleichen auch um diesen Schafstall die Wölfe. Mitten in die Ehrbarkeit hinein haben Kren und Schönfeld einen Ableger ihrer Thaliatheaterei gesenkt, jener schnöden Kunst, die alles Heil im Bein sieht, in Knöchel und Wade. Langsam und sicher unterminiert diese Kunst die Tugend des Südwestens. Vielleicht läutet Ferriers „Tugendglocke“ bereits das Ende der Biederkeit ein. Auch am Halleschen Tor beginnt man jetzt „vitia ridere“, und da ist's von „corrumpi“ nicht mehr weit. Wehe dem sündigen Volke, wehe den Verführern!

Paul Ferrier hat ein Land entdeckt, das sich Südost-Carolina nennt und nur durch einen seichten Graben vom Großherzogtum Gerolstein getrennt ist. Südost-Carolina aber ist Republik und wird regiert von der Frau Incarnata und ihrem Manne, dem Präsidenten. Da in dem Lande fortwährend Denkmäler enthüllt werden, die Minister stets auf Reisen sind und jeder Orden seinen Preis hat, so versichern Kren und Schönfeld, die losen Schäker: „Wir glauben, in dem Stück eine lustige Satire auf gewisse kleine Republiken darbieten zu können.“ Republiken! Na! Na! Satire! Na! Na! Lustig! Na! Na! Mit der Gerolsteiner Großherzogin teilt die Frau Präsidentin eine unbezähmbare Neigung für junge, kräftige, wohlgebildete Untertanen männlichen Geschlechts. Ihr Gemahl zieht dagegen die weiblichen Mitbürger vor, die er mit Vorliebe als Oberleibwäscherinnen in seinen Dienst zieht. So sehr er mithin Grund hat, sich eifrig an der eigenen Nase zu ziehen, so ist er gleichwohl mit ehelicher Eifersucht behaftet. Und er hat daher im Boudoir seiner Präsidentin ein Läutewerk anbringen lassen, das jedes Mal, wenn die Tugend der Gesponsin in Gefahr gerät, ein weithallendes Gebimmel gegen Ohren und Nerven losläßt. Wie und wieso — ist

Geheimnis des Erfinders. D. R. P. Es kommt aber auch nichts drauf an. Die Tugendglocke spielt eine mehr als bescheidene Rolle. Ihr Gebimmel hat weder Zweck noch Folgen. Alle Witze des Stücks leiden an krankhafter Bescheidenheit.

*

Tugendglocke ist nur Vorwand, leeres Wort. Alle Witze sind nur Vorwand. Wichtig und wesentlich ist allein das Tanzbein. Natürlich mit Musikbegleitung und jenem Stimmgeräusch, das von Menschenfeinden als Gesang kultiviert wird. Von Musik verstehe ich nichts. Ich weiß daher nicht, ob die Meister Schmidt, Straus, Goldmann, Translateur, Einödshofer sich mehr an Wagner oder an Offenbach anlehnen. Wie mir scheint, halten sie geschickt den blechernen Mittelweg. Um so mehr sollte ich vom Tanzbein künden.

*

Mich aber jammert der ferne Südwesten, der bislang so ehrbare. Seine Tugend ist durch die Wadenkunst ernstlich bedroht. Gomorrha, das bis jetzt über das Hallesche Tor nicht hinaus konnte, erweitert unwiderstehlich seine Grenzen. Wehe dir, York-, wehe dir, Blücherstraße! Wenn eure Kinder erst mit einstimmen in das Strumpfbandlied, dann ist es zu spät. Dann wird eines Abends eine dunkel verhüllte Gestalt den Staub eurer Fahrdämme von sich schütteln und wird hinauspilgern über das Tempelhofer Feld hinweg gen Mariendorf oder Britz oder Lankwitz, dort ein neues Heim zu suchen. Vergebens werden eure Anwohner sie zurückrufen — die Tugend des Südwestens. Vergebens werden sie schreien: Wehe! Wehe uns und unsern Kindern! Kren und Schönfeld aber werden sich ins Fäustchen lachen.

Ein Abend im Bunten Theater.

7. Juli 1901.

Wieder einmal nach langer Zeit war die Kritik im „Bunten Theater“ zu Gaste geladen. Einige jüngstgeborene Musenkinder aus der Thalia von Bierbaum resp. Altenberg resp. Ewers resp. Brennert (diese Art Literatur verträgt den Sportsstil) sollten die Lampenlichtweihe erhalten. Und nach alter Überlieferung muß dabei die Kritik Pate stehen, wenn sie auch nicht immer als gute Fee dem Kinde den Zauberlöffel umbindet, der langes Leben und Wohlgefallen bei den Menschen sichert. Eine fröhliche Überraschung war es mir, daß das „Bunte“ noch immer nebenbei den ehrwürdigen Kosenamen Überbrettl führt. So hat denn die grausame Wirklichkeit bis heute noch nicht die Selbstschätzung und Selbstzufriedenheit der bunten Herren zerstört. Noch immer sind sie die Überdichter, Übermimen, Übermenschen, nach denen der Seher Nietzsche „mit der Seele“ suchte. Sie waren ihm so nahe, und er merkte nichts von ihnen, obwohl sie ohne jede Schwierigkeit zu erkennen sind. Sie tragen einmütig weiße Gamaschen und märchenhaft marmorierte Westen. Von den imponierenden Überknöpfen am Überrock ganz zu schweigen.

*

Die eigenartigste Schöpfung der bunten Künstler bildet der Theaterzettel. Es stehen darauf eine Unzahl Titel verzeichnet, deren jeder ein Meister-, ein Ewigkeitswerk bezeichnet. Aber von diesen Meisterwerken bekommt man so gut wie nichts zu hören. Dafür wird man mit einer Fülle anderer Schöpfungen ergötzt, denen der Zettel ganz ahnungslos gegenübersteht. Diese Art, das Programm nichtankündigend anzukündigen, zeugt von einem lebhaften Sinn

für okkultistische Mystik. Allerdings hat sie das Unangenehme, daß mir nur dämmerhaft klar geworden ist, was eigentlich im Programm des Mittwoch-Abends der jüngsten Literaturgeschichte angehörte und was bereits als Diluvial-Lyrik anzusehen ist. Der „junge Ehemann“, der sich wie ein Pfau fühlt, und die Militärmusik, die mit Tschingterassassa alle Minen und Stinen ans Fenster lockt, gehören ohne Zweifel schon der älteren Brettl-Periode an. Sie bekunden deutlich, wie anpassungsfähig die bunten Künstler sind. Als literarische Übermenschen haben sie einst wacker über die kunstmordende Sitte der gemeinen Alltagsbühnen mitgewettert, über die Sitte, ein Zugstück hundert Mal hintereinander herunterzuspielen. Nun machen sie es gerade so, aber nun ist das ganz was anderes. Wenn der Bühnenleiter alten Stils auf die Kasse Rücksicht nimmt, so zeugt das von widerlicher Geschäftshuberei, tut es der Übermensch, so offenbart sich darin eine reizende Naivität, eine fröhliche Unbekümmertheit um das Urteil der hämischen Menge. Jedenfalls trägt diese Anpassungsfähigkeit dazu bei, dem Vortragsstil der Überbrettl-Mimen eine gewisse Stabilität, eine unfehlbare Gleichmäßigkeit zu verleihen. Der junge Ehemann, den dereinst die Diva Bradsky und der edle Koppel kreierten, tanzen und singen heute die Diva Schneider und der edle Lieban in genau derselben Weise wie ihre Vorgänger. Fast automatisch genau. Und ich sehe nicht ein, weshalb nicht längst für den Ehemann und die Militärmusik Automaten rekrutiert worden sind. Diese elektrisierenden Schöpfungen sind im Grunde auf den maschinellen Vortrag angelegt. Sie werden ihre höchste Wirkung erst entfalten, wenn sie mit Elektrizität betrieben werden.

*

An dem ästhetischen Gewinn des Mittwoch-Abends hätte man sich entschiedener erfreuen können, wenn man

ihm, statt drei Stunden, eine halbe Stunde hätte opfern dürfen. Der Geist, der verschenkt wurde, lohnte neunundzwanzig bis dreißig Minuten Aufmerksamkeit, aber um Gottes willen nicht mehr. Nicht alle Leute sind mit der edlen Anspruchslosigkeit unseres Otto Julius Bierbaum behaftet. Otto Julius, der Matador, der Preisträger des Überbrettls, hat jüngst der Welt verkündet, daß mit dem „Bunten Theater" eine neue Epoche der Lyrik angebrochen sei. Dieselbe Sonne der Publikumsgunst, die sonst nur dem Familienroman, dem Pariser Schwank, dem Julius Wolffschen Epos geschienen, leuchtete nun auch der Lyrik. Aber, lieber Otto Julius, was für einer Lyrik! Die Klingklanggloria- und Tschingterassassa-Poesie ist beliebt seit Adams Tagen und wird es ewig sein. Auch dann, wenn alle Überbrettl wieder in die Unterwelt hinabgesunken sind. Aber jene Lyrik, von der einst Stöber, der veraltete Elsässer Poet, sang: „Willst du hören ein Gedicht, sammle dich, wie zum Gebete", für die bringt das literarische Variété keine neue Sonne herauf. Im Gegenteil, es nimmt ihr das bißchen Licht, das ihr vielleicht noch glänzte.

Desvallières und Mars, Der keusche Casimir.

Schwank; deutsch von Max Schönau.

3. Januar 1904.

Erstaufführung im Residenztheater.

In Ehrfurcht zitternd werfe ich die Namen Desvallières und Mars aufs Papier. Wie gern würfe ich die Edlen selbst noch ganz wo anders hin. Neue Bühnenwirkungen

bauen sie mit spielender Grazie auf, Wirkungen, deren berückender Reiz mit Worten leider nur schwer zu umschreiben ist. Aber vielleicht leiht die Begeisterung „meiner Feder Schwingen“. Der Vorhang geht auf. Zwei Zimmer zugleich überfliegt der Blick des Zuschauers. Nebeneinander liegen sie, und doch sind sie durch eine Welt getrennt. Mattre Nitouche, der keusche Casimir, hat diese beiden Zimmer nötig, sie müssen miteinander verbunden sein, und doch darf niemand ahnen, daß sie verbunden sind. So hat denn Casimir sich in einem Eckhaus, das an verschiedene Straßen grenzt, Zimmer gemietet. Die Verbindungswand hat er durchschlagen lassen, die Lücke an jeder Seite durch einen Bücherschrank verstellt, und nun kann er durch die Bücherschränke hindurch mittels einer Drehvorrichtung bequem und plötzlich von einer Wohnung in die andre, von einer Straße in die andre übersiedeln. Das eine Zimmer ist ernst und feierlich eingerichtet, hier spielt Casimir den tugendstrengen und arbeitseifrigen Anwalt der Gerechtigkeit, in dem anderen das sybaritisch ausgepolstert ist, ergötzt er sich als greulicher Don Juan. Aber nicht nur Casimir, auch andre Personen haben Anlaß, immer wieder die Schränke als Versteck zu benutzen; die Geschichte dreht sich, und die Versteckten finden sich plötzlich baß erstaunt in fremder Umgebung. Hin und her, her und hin — das Publikum kommt aus dem Jubel nicht heraus. Noch enthusiastischer wirken die Wandlungen des dritten Akts. Der keusche Casimir ist in eine Spielhölle geraten. Da erschallt das Lärmsignal: Die Polizei. Mit einem Ruck gehen die Wände auseinander, heben sich, drehen sich, und aus dem Spielsalon ist jählings eine Klinik geworden mit Krankenbetten und Operationstisch. Die Spieler verwandeln sich in Ärzte, Pflegeschwestern, Kranke — und das Publikum rast vor Entzücken.

Hoffentlich gehen D. u. M. (es ist nicht meine Schuld,

daß hier ein Dumm herauskommt) entschlossen auf diesem Wege vorwärts. Es ist da sicher noch Köstliches zu finden. Zum Beispiel: Eben kost der Held in seinem Atelier mit der angebeteten Frau seines Freundes. Da hört man vor der Tür den betrogenen Ehemann brüllen. Zum Glück durchbricht gerade jetzt die Gondel eines Luftballons die morsche Decke, das Pärchen schwingt sich hinein und entschwebt dem Verfolger. Oder: das Pärchen ergeht sich im Garten, als plötzlich in der Ferne die eifersüchtige Gattin erscheint. Der Held jedoch hat vorgesorgt. Eine versteckte Klappe öffnet sich, und die Überraschten steigen in die Tiefe hinab; der Garten versinkt, eine Station der Untergrundbahn taucht auf, und das Pärchen entkommt in dem bereitstehenden Zug.

Was sonst in dem Schrank-Schwank passiert, bleibt an Bedeutung hinter den Zimmereinrichtungen zurück. Richard Alexander, der keusche Casimir, ist Bummellebensmüde. Er will Josefine Sorge heiraten und deshalb mit den beiden Geliebten seiner goldenen Jugendjahre, mit Rita Léon und Marie Reisenhofer, brechen. Aber sie hängen sich an ihn wie Kletten, und nie würde er Ehemann, wenn nicht Pagay, der edle Spieler, aus Dankbarkeit einspränge und für Alexander den gordischen Knoten zerhiebe. Aus Dankbarkeit — denn der große Advokat hat den edlen Spieler dereinst so glänzend verteidigt, daß dem nicht mehr als sechs Monate aufgebrummt wurden. Also „beinahe freigesprochen“, wie der edle Spieler bemerkt. Nicht unerwähnt darf schließlich bleiben, daß Max Schönau, der treffliche Übersetzer, zu dem Lebemann und Lebegreis nun auch den Lebesäugling hinzuentdeckt hat. „Lebesäugling“ und „beinahe freigesprochen“ — zwei Witze auf drei Akte. Was will man mehr?

Das ältere Drama der Gegenwart.

Richard Voß, Brigitta.

3. Oktober 1889.

Bei wenigen Dichtern der Gegenwart sind literarische und persönliche Erscheinung derart eins, wie bei Richard Voß. Als er vor einigen Jahren zum ersten Mal zu mir ins Zimmer trat, empfand ich sofort, was sein flackerndes Auge, sein unruhiges, nervöses Gebaren, sein halb zutrauliches, halb mißtrauisches, halb eitles, halb demütiges Wesen zu bedeuten habe, und wie das alles in seinen Werken sich widerspiegeln werde. Und als ich diese Werke mehr und mehr kennen lernte, wurde mein Urteil über den Dichter nur reicher und farbiger, an Bestimmtheit und Klarheit aber konnte es nichts mehr gewinnen. Ein unruhiges Suchen nach dem Großen und Echten, das aber nie auf einem Pfade unentwegt vorwärtsdringt, sondern immer neue Wege einschlägt, wie sie gerade von der Mode angepriesen werden, um schneller zum Ziele zu gelangen, eine Verachtung des Alltäglichen und Gewöhnlichen und doch zugleich ein Haschen nach Augenblickserfolgen, eine gewaltige Phantasiekraft, die aber, ohne Richtung auf bedeutsamere ethische oder geistige Ideale, fortwährend in wirre Phantastik umschlägt, ein Adler, der gleichwohl eine Neigung zum Käfig in sich hat, — das sind die Gegen-

sätze, aus denen die Dichternatur des Dramatikers wie des Erzählers Voß zusammengebraut ist. Ganz deutlich ist das Gepräge seiner Schaffensweise und Schaffenskraft vor allem dem Trauerspiel „Brigitta" aufgedrückt, das am Dienstag im Königlichen Schauspielhause, dank einzig der Darstellung, einen Viertelserfolg davontrug, den es bei einer früheren Aufführung in Berlin nicht zu erringen vermochte. Die Geschichte vom dänischen König Waldemar und der Goldschmiedstochter von Wisby, die den Gewaltigen so bezwang, daß er sie zu seiner Gattin machte, die sich aber dann selbst vergiftete, um dem Eroberer ihrer Vaterstadt in seinem brennenden Schmerze das Versprechen abzunötigen, die Stadt wieder frei zu geben, sie ist in alten Volksliedern oft behandelt worden. Neuerdings hat sie Hans Hoffmann zu einer nicht reizlosen Novelle verwertet, und aus dieser hat Voß die Anregung zu seinem Drama geschöpft. Was aber ist bei dieser Verwandlung aus ihr geworden? Ein gar nicht zu schilderndes Gemisch von Märchen und Geschichte, von krankhafter Empfindsamkeit und tobendem Pathos, ein bißchen Wildenbruch und ein bißchen Käthchen von Heilbronn, hier ein Atemzug machtvoller Poesie und dort die trockene Nüchternheit eines Chronikenschreibers. Der Charakter der „Brigitta" in seiner psychologischen Verwirrtheit mahnt geradezu ans Tollhaus. Das Weib soll eine Heldin von erhabener Willensenergie, von überragendem Verstand und altrömischem Freiheitsdrange sein, und in keinem Augenblick weiß sie, was sie eben will, ob sie liebt oder haßt, ob sie die Jungfrau von Orleans oder die Tochter des Herodes, die den Kopf des Wüstenpredigers verlangte, „tragieren" soll, und in keinem Augenblick weiß der Hörer, ob die stolze Jungfrau nur in hohlen Worten macht oder auch einer Tat fähig ist. Daß sie nicht ganz unleidlich, ganz unverständlich erschien, das war das Verdienst der Darstellerin.

Fräulein Poppe, diese seltsamste und eigenartigste unserer Künstlerinnen, ist eine ähnliche Natur wie Voß, aber sie hat vor ihm das bestimmtere Wollen und die Kraft voraus, stets nur den eigenen Weg zu gehen, und die Kraft, an Klarheit und Ruhe stetig zu wachsen. In objektivem Sinne ist auch ihre Brigitta noch unfertig und unreif, in subjektivem aber bedeutet sie eine Fülle überwältigender, höchster Tragik. Ihr Gesicht spiegelt in einer Beweglichkeit ohnegleichen alle Empfindungen der Seele wieder, in eigentümlich fesselndem Gegensatz dazu sind ihre Bewegungen von einer fast starren Ruhe und statuarischen Ebenmäßigkeit. Den gleichen Gegensatz zeigt ihre Sprache; einem Ausbruch wilder Leidenschaftlichkeit folgte fast immer ein schier traumartiges Sprechen, das gleichsam den Schatten der Worte, nicht diese selbst gibt. Über jede Einzelheit möchte man mit der Künstlerin rechten, und muß doch jede bedeutend finden.

Anzengruber, Der G'wissenswurm.

5. März 1895.

Unter meinen Sammlungen — denn auch ich bin Sammler, brauche jedoch als Kisten und Kästen zur Aufbewahrung nur Erinnerung und Schreibbuch —, unter alledem, was ich zeitlebens aufgestapelt habe, ist das Erquicklichste meine Sammlung von — Lachen. Auch der Laie, der Nichtsammler, hat eine Ahnung davon, wie mannigfaltig die Welt des Lachens ist; wieviel Formen- und Farbenunterschiede zwischen dem sardonischen Hohnlachen, dem sack-

groben Lachgebrüll, dem Sichtotlachen, dem homerischen Götterlachen, dem Backfischkichern und dem Lächeln der Wehmut, dem Lächeln des Sterbens liegen. Aber er würde doch erstaunen, wenn er meine Sammlung mustern und die unendliche Fülle verschiedener, fein abgestufter Heiterkeit überschauen könnte. Und dabei gibt natürlich meine Sammlung nur eine karge Auslese der Wirklichkeit. Von dem risus communis, dem Lachen der Leute, die den ganzen Tag hindurch über jedes schiefe Gesicht sich „ausschütten" wollen, besitze ich überhaupt kein Exemplar, sondern nur ein paar Typen-Abgüsse. Ebenso von dem risus byzantinicus — dem Lächeln des Höflings bei den Witzen seines Souveräns — das Gewächs widert einen ästhetischen Sinn durch seine häßlichen Auswüchse an. Mein Stolz aber sind mehrere Exemplare vom Lächeln der Weisen — r. philosophicus, das so leuchtend, aber auch so kurzlebig ist wie die Blüte der Königin der Nacht (Cereus grandiflorus). Besonders jene Abart, die durch Mischung mit dem heroischen, dem menschenverachtenden und dem menschenliebenden Lächeln entstanden ist, ist vorzüglich bei mir vertreten; für Kenner erwähne ich gut erhaltene Exemplare vom Lächeln des Sokrates und Giordano Bruno, als sie ihr Todesurteil hörten, sowie das „selten schöne" Lächeln, das der Magister Huß lächelte, als er ein greises Mütterchen eifrig Holz zu seinem Scheiterhaufen herbeischleppen sah. Aber an dieser Stelle hab' ich nicht das Recht, über das Ganze meiner Sammlung zu berichten; Liebhaber des Lachens verweise ich daher auf meinen Katalog, den ich um 1940 zu veröffentlichen gedenke. Hier darf ich nur von der Abteilung C. „Theaterlachen" reden; und auch diese allein ist schon zu reichhaltig, um mehr als einen flüchtigen Überblick zu gestatten. Erst jüngst hat die Rede eines Ministers über das Theater und seinen Bildungswert meine Sammlung mit mehreren hundert Exem-

plaren bereichert. Von einzelnen Arten des Theaterlachens erwähne ich: das Huhu-Gelächter — ein wenig tierisch, tobend, bildet sich bei Clownspäßen in Possenvorstellungen — ferner das Haha-Gelächter — verständnisvoll, bei Couplets mit politischen Spitzen — das Hähä-Gelächter — wiehernd, beim Anhören Pariser Zotenschwänke — das Hehe-Gelächter — etwas beklommen, bei Anspielungen auf Polizei und Schwiegermutter und so weiter und so weiter. Die Sammlung einzuteilen, war nicht leicht; vielfach weisen die einzelnen Exemplare Merkmale der verschiedensten Arten zugleich auf. Leicht zu unterscheidende Gattungen bilden das Maul-, Zwerchfell-, Herzens- und Geisteslachen; erstere gehören zur Ordnung der äußeren, letztere meist zur Ordnung der inneren Heiterkeit. Innere Heiterkeit erzeugt das heutige Theater sehr selten; sie findet oft jahrelang auf der Bühne die zusagende Temperatur nicht. Da war es mir denn lieb, am Sonnabend im „Deutschen Theater“ einige Dutzend Exemplare auf einmal einsammeln zu können. Anzengrubers fröhliche Mär vom „G'wissenswurm“ war die — Sonne, die all' jene Blüte innerer Heiterkeit zu duftigem Sein erweckt hatte. In den „Kreuzelschreibern“ entfaltet sich Anzengrubers Humor reicher und übermütiger, aber dennoch erreicht er kaum eine so behagliche, sonnige und sicherlich keine so zarte, feine Wirkung wie im „G'wissenswurm“. . . .

Paul Lindau, Die Venus von Milo.

10. November 1895.

Erstaufführung im Lessing-Theater.

Paul Lindau — — Aber nein, ehe ich auf ihn komme, will ich zunächst vom Rabbi ben Simon erzählen. In alter Zeit war die babylonische Stadt Pumpeditha berühmt durch ihre jüdische Hochschule; ja, man kann sagen, sie war durch ihren Namen zur Studentenstadt prädestiniert. Ob freilich die Weisheitsbeflissenen vom Hause Jakob mehr zum aktiven oder passiven Pump, mehr zum Auspumpen oder Anpumpen neigten, vermag ich nicht zu sagen. Es kommt auch nichts darauf an, denn nicht von den Studenten Pumpedithas will ich berichten, sondern von einem der Hochschullehrer, dem jungen Rabbi ben Simon. Sein Wissen war unreif wie seine Jahre und dünn wie sein Bartwuchs; es gelang ihm daher nicht, einen Zuhörerkreis zu gewinnen, wie ihn sein Ehrgeiz wünschte und wie ihn die älteren Meister täglich um sich scharten. Das wurmte ihn, und da er in Weisheit mit den Alten nicht wetteifern konnte, so verlegte er sich auf die Bosheit. Und richtig, bald lauschte ihm eine ansehnliche Menge, denn er würzte seine Vorträge mit so viel Witzen und Sticheleien auf die Spitzfindigkeiten, die näselnde Deklamation, die schmutzigen Talare seiner Kollegen, daß die Zuhörer vor innerem Vergnügen kicherten und meckerten. Schließlich spöttelte der Rabbi, wenn auch mit Vorsicht, über die heiligen Schriften selbst und meinte, daß ein Spielchen mit guten Gesellen dem Geiste förderlicher sei als alle Erklärungen der Mischna, und ein lustiger Gassenhauer nützlicher als alle Psalmen. Und da wurde der Zuhörerkreis noch größer und noch vergnügter. Trotzdem blieb draußen in Stadt und Land die Mischna in Ehren nnd Psalmen sang man

nach wie vor. Und mit der Zeit wurde ben Simon alt, und allmählich klang ihm das Lachen, das sein Vortrag hervorrief, schal und albern; er merkte — was moderne Parlamentarier nie merken — daß die Menge es liebt, zu „stürmischer Heiterkeit“ angeregt zu werden, daß sie dem Erzeuger des Lachens aber keine höheren Ehren als die des Hanswurstes zuerteilt, während sie die ernsten Leute als „Autoritäten“ feiert. Das ertrug ben Simon nicht länger. Es überkam ihn immer mächtiger die Sehnsucht, ernst genommen zu werden. Und so kündigte er eines Tages eigene Erläuterungen zur Mischna. Der Hörsaal (oder der Hörhof) war überfüllt, denn jedermann erwartete einen besonderen Spaß. Aber der Spaß blieb aus. Der Vortrag war ebenso würdig, gelehrt und langweilig, wie die Vorträge der Autoritäten, nur nicht ganz so tiefsinnig und gediegen. Erst tuschelten die Zuhörer, dann aber schrieen sie laut einander zu: ben Simon ist verrückt geworden, er nimmt die Mischna ernst; womöglich wird er noch zum Psalmenmacher. Und in der Tat, bald machte der Rabbi auch Psalmen; aber je feierlicher sie klangen, desto komischer fand man sie. Und jetzt wurden auch die Kollegen witzig — auf Kosten ben Simons. Da ergrimmte er, nahm den Stab zur Hand und wanderte nach Machusa aus. . . . Aber er ist öfters wiedergeboren worden, in neuester Zeit in der Stadt Magdeburg als Paul Lindau. Der arme Paul! Er hat ein so sehnliches Verlangen, endlich einmal als Witzbold und Bosheitsbold in Vergessenheit zu geraten und als literarische Autorität aufzuerstehen. Aber man gestattet es ihm nicht. Und wenn er ernsthaft schreibt wie Heinrich Düntzer, man traut ihm nicht und sucht nach der versteckten Satire. Es geht mir selbst nicht anders. Seit Sonnabend quäle ich mich, den Spaß zu entdecken, den der jüngste Klassiker Meiningens mit seinem Schauspiel „Die Venus von Milo“

beabsichtigt hat. Daß Lindau ernstlich darauf ausgehen könnte, den verhöhnten Jambendichtern Konkurrenz zu machen, das erscheint mir denn doch so unglaublich, wie ein Bündnis zwischen Lueger und Rothschild. So verlassen von aller Kritik kann Lindau selbst als Bühnenleiter nicht sein, daß er die dürren, ledernen Satzreihen seines Schauspiels, nur deshalb, weil sie alle im Takt ◡—◡—◡—◡—◡— marschieren, für Verse hält, und sein feuilletonistisches Geplauder, wenn es klassisch geschminkt und gepudert erscheint, für Poesie. Wo aber steckt der Spaß? Vielleicht in der Fabel, mit der Meiningens Intendant die Kunstgeschichte bereichert. Wie bekannt, hat die melische Aphroditenstatue ihre Arme nicht in die Neuzeit mitgebracht. Das ist traurig; aber weit trauriger ist es, daß diese klassische Armlosigkeit Lindaus Phantasie erregt hat, ein Instrument, welches der Inhaber bisher ganz vernachlässigte und das daher beim ersten Gebrauch seltsame Mißtöne von sich gibt. Um den Armverlust zu erklären, bringt diese Phantasie die Kunstgeschichte in vollständige Verwirrung. Zunächst ist Praxiteles nicht der Schöpfer der knidischen, sondern der melischen Aphrodite, dann ist er nicht in Athen, sondern auf Melos geboren, und schließlich ist der Ärmste kein Freier, sondern ein Sklave. Ein Sklave im Dienste des Kunstdilettanten Agathon. In seinen Freistunden meißelt Praxiteles an der Statue, die man jetzt im Louvre bewundern kann; die Liebe führt dem Künstler die Hand, sein Ideal ist Chloe, die Jugendgespielin von Melos. Eines Tages erblickt Agathon, der Gebieter, die Statue. Sie bezaubert ihn, und er findet, daß er im Nu berühmt werden könne, wenn man ihn für den Schöpfer des Werkes hielte. Infolgedessen erklärt er dem Künstler, daß er ihm die Freiheit schenke, wenn dieser ihm dafür die Statue überlasse und niemals seine Urheberschaft verrate. Freudig stimmt Praxiteles zu. Im selben Augenblick aber erfährt er, daß

die geliebte Chloe ebenfalls als Sklavin im Besitze Agathons sei. Und nun fordert er auch für sie die Freiheit. Aber Agathon will nicht, er meint, im Besitze eines so prächtigen Modells werde er mit Leichtigkeit Dutzende von Meisterwerken schaffen können. Da erhebt Praxiteles grimmig den Hammer. Soll Chloe nicht mein werden, so soll die Statue nicht dein werden. Wutschäumend stürzte er ab und — zertrümmert natürlich sein Werk in tausend Stücke? Nein, das nicht. Vor unseren Augen tut sich plötzlich die Werkstatt auf, und wir sehen das Götterbildnis in seiner leuchtenden Pracht. Es ist ihm nichts geschehen, — nur die beiden Arme sind ihm sorgfältig abgehauen worden. Alle Achtung vor diesem wohltemperierten Wutausbruch! Und da mithin die Statue louvrefähig geblieben ist, so werden Praxiteles und Chloe doch noch glücklich. Für die Plumpheit dieser Erfindung entschädigt die Ausführung in keiner Weise; sie ist so reizlos wie möglich und wird durch ästhetische Ergüsse banalster Art nicht gehoben. Aber das ist kein Wunder. Ich verstehe jetzt den Spaß, den Lindau beabsichtigte: er hat sich selbst ironisieren wollen. Er selbst ist Agathon; es kommt nichts als Pfuschwerk zustande, wenn ein Agathon sich an die Plastik und ein Lindau an die Poesie wagt. An sich selbst richtet Paul das Wort, das er seine Clytia sagen läßt: „Tu, was du kannst, nicht, was du möchtest, Freund."

Ernst von Wildenbruch, Die Quitzows.

Nach langer Dürre endlich ein Abend quellfrischer Erquickung, nach so vielen Abenden, an denen uns die Bühne

wie eine Kinder-, manchmal auch wie eine Narrenstube erschien, endlich ein Abend, der das Theater in ein Fest- und Weihehaus verwandelte, an dem wieder einmal mit den feurigen Zungen großer Poesie geredet wurde. Und wieder ist es Ernst von Wildenbruch, der beneidetste und gewiß auch beneidenswerteste unserer Dichter, dem wir diesen Abend verdanken. Aus seinem vaterländischen Schauspiel „Die Quitzows“, das in Berlin im Königlichen Opernhause zum ersten Male, und zwar in würdigster Weise zur Aufführung kam, wehte es mich in der Tat an wie „ein Brausen vom Himmel, als eines gewaltigen Windes“, und in Pfingststimmung verließ ich das Theater. Wildenbruch lebt nicht nur noch, er wächst noch immerfort. Mächtiger als je zuvor hat er es verstanden, den Hauch der Wirklichkeit zu bannen, Menschen von Fleisch und Blut vor uns hinzustellen, Bilder vor uns aufzurollen, die wie ein Naturereignis auf uns eindringen, und so von der Bühne aus unsere Seele zu packen, wie sonst nur die Wirklichkeit sie erschüttert. Was soll ich von der dramatischen Handlung und Erfindung erzählen? Sie ist weniger, als in irgend einem anderen Drama Wildenbruchs das Wesentliche. Das Elend der Mark Brandenburg, die endloser Krieg zerfleischt, die von den eigenen Markgrafen ausgesaugt, von den Pommern verheert, von dem unbändigen Dietrich von Quitzow in ständiger Furcht und Aufregung gehalten wird, bis endlich der Erlöser, Friedrich von Hohenzollern kommt, ein Heiland den Bedrängten, eine Gottesgeißel den Bedrängern, — das ist der geschichtliche Untergrund des Schauspiels. Ihn in gewaltigen Szenen vor uns aufzubauen, darauf hat Wildenbruch diesmal die höchste Kraft verwendet. Die tragischen und humoristischen Bilder aus dem Bürgerleben des 15. Jahrhunderts gehören zu dem Köstlichsten und Bedeutendsten, was die deutsche Dichtung geschaffen. Ein kühner, aber

mit Erfolg gekrönter Meisterstreich Wildenbruchs ist es, den echten Berliner Humor und die echte Berliner „Groß-schnauzerei" in die Tragödie zu verpflanzen; was sind das für prächtige Gestalten, der Bürgermeister Henning Per-wenist und der Schmiedegesell Köhne-Finke, Gestalten, wie ich sie längst in unseren Lustspielen zu sehen gewünscht, natürlich vergeblich! Neben diesen Bildern kommt der Bruderzwist im Hause Quitzow, der sich entspinnt, als der junge Konrad Quitzow, von der Not des Landes gerührt, dem älteren Bruder entgegentritt, nicht zur vollen, dra-matischen Geltung. Konrad ist die einzige Gestalt des Schauspiels, die schemenhaft bleibt, die allzusehr als bloße Verkörperung einer Idee erscheint, und deshalb wirkt auch der Schluß des Dramas, als Konrad den Bruder, bis zum Wahnsinn durch dessen gefühllose Selbstsucht erbittert, niedersticht, in gewissem Sinne mehr theatralisch als über-zeugend. Um so überzeugender, lebensfrischer, hinreißen-der aber die Charakteristik des Helden Dietrich Quitzow, dieses Mannes, dem alle Satzung, die nicht in ihm selbst ihre Wurzel hat, eine unerträgliche Fessel ist, dem sein Ich alles, die ganze andere Welt nichts ist, und der nur ein Recht kennt, das seines Schwertes. Eine Gestalt aus einem erzenen Guß, die in manchen Zügen an Goethes „Götz" erinnert, als Ganzes aber die Idee unbändiger, zuchtloser Freiheit, die Idee des allein auf sich gestellten, nichts über sich erkennenden, weltverachtenden Recken- und Mannestums in noch machtvollerer Weise verkörpert.

Ernst von Wildenbruch, König Laurin.

Erstaufführung im Kgl. Schauspielhause.

13. November 1902.

Wildenbruch scheint außerhalb des Naturgesetzes zu stehen. Er bleibt ewig jung. Wie vor fünfundzwanzig Jahren, so schäumt und strudelt er noch heute, immer in Glut, immer in Fieber, konvulsivisch erregt für Dinge, die niemand bekämpft, weil sie meist Dinge von gestern und ehegestern sind. Alles, was Jugend leisten kann, leistet Wildenbruch. Alles, was nur durch Entwickelung, Wachstum, Reife erreicht wird — da versagt er. Entwickelung hat über ihn keine Macht, Reife bleibt stets vor ihm. Wäre die Kunst eine Festung, die man mit Geschwadern von Worten erstürmt, deren Mauern einstürzen, wenn die Posaunen tönender, hallender Pathetik erschmettern, dann wäre Wildenbruch der Poet der Poeten. Wäre die Kunst ein Götzenbild, dessen Dienst nichts erforderte als priesterliche Feierlichkeit, als einen Schwall klingender Zauberformeln, dann wäre Wildenbruch ihr berufener Prophet. Wäre die Kunst eine eitle Schöne, die sich durch bloße Schwüre und Versprechungen, durch bloßes Wollen und Anschwärmen kirren ließe, so wäre Wildenbruch der große Sieger und Bezwinger. Aber so eine Festung, so ein Götzenbild, so eine eitle Schöne ist nicht die Kunst, sondern nur die Menge des Publikums. Die gewinnt man, insonderheit die Jugend, mit Worten, mit feierlichen Zauberformeln, mit pompösen Willensankündigungen. Sie, die Kunst, haust weit abseits von dem hallenden Theaterlärm. Sie verlangt Gestaltung, nicht Worte, Gehalt, nicht Formel, zeugende Tat, nicht nur begeistertes Wollen.

„. . . . Schaffen heißt Begehren,
heißt brünstig lieben, *zeugen* und *gebären*.

Frau Kunst ist eine hohe Königin,
und doch ein echtes Weib, mit Weibessinn;
fragt nicht, ob einer tapsig, ob gescheit,
nach Sünde lüstern oder Heiligkeit,
ob mit Scharwenzeln du sie minnen willst,
du ihr's mit Frechheit abgewinnen willst —
ihr Auge sieht durch alles drum und dran,
sie schaut sich jeden auf das eine an:
ob er — gesunde Kinder zeugen kann."

*

Freilich, nicht nur ein Wollender ist Wildenbruch, hier und da ist er auch ein Könnender. Aber sein Können ist nur wie eine Insel im Meer des Wollens. Zuweilen bringt er es zu einer festen Gestalt, zu einer geschlossenen Szene. Aber das bißchen Gestaltung ertrinkt immer wieder in der Flut wallender Pathetik, strömender Worte, die man selten auf ihren Gehaltwert prüfen darf; vor der Prüfung zerrinnen sie meist wie leerer Schaum. Er vermählt sich nicht mit den Dingen, die er sieht, um mit ihnen Lebendiges zu zeugen, er berauscht sich an ihnen. Oft nur an ihrem Klang, an ihrem Namen. Für so ganz unmöglich halte ich es nicht, daß ihn einfach die Worte Amalrich, Amalungen, Amalasunta zu einem Drama begeistern können. Wildenbruch ist ein Prophet, aber ein rückwärtsschauender, ein Geschichts- und Vergangenheitsprophet; er hat Ideen und Ideale, aber nur solche, die längst in den Geschichtsbüchern geprägt und gewertet sind; er kann selbst als geistiger Revolutionär sich gerieren, wenn es sich um die Revolutionen des sechzehnten oder vierten Jahrhunderts handelt. Seine Werke haben ihre Poesie, aber es ist im Grunde doch nur Buch- und Schulpoesie, keine, die aus unserem innersten Zeitleben erwächst, keine zukunftgebärende.

*

War es nicht der klangvolle Name Amalasunta, der ihn zu seinem „König Laurin“ begeistert hat, so lockte ihn vielleicht die Idee einer neuen historischen „Rettung“. Amalasunta, die Tochter Theoderichs, die letzte der Amalungen, hat ebenso wie ihr Vetter Theodat — wenn dem Prokop zu trauen ist — das Gotenvolk an die Byzantiner verraten. Wildenbruch unternimmt einen dramatischen Reinigungsversuch. Er befreit die beiden von dem Verdacht des Verrats, indem er sie als Dummköpfe hinstellt, die vertrauensselig von griechischen Versprechungen sich ködern lassen. Immerhin, ob Dummköpfe oder nicht — ästhetisch ist das Motiv, das Wildenbruch anschlägt, einer Ausgestaltung im großen Sinne durchaus fähig und vielleicht auch wert. Amalasunta ist von königlichem Ehrgeiz beseelt. Außerdem fühlt sie sich ein wenig als Frauenrechtlerin, sie will der Frau den gebührenden Platz im Rate der Völker erringen. Ihre Macht aber ist sehr beschränkt, die Goten haben kein Verständnis für ein Weiberregiment. Da liegt es nahe, daß die Königin durch eine Vermählung mit Justinian, dem Herrscher des Ostens, sich von der Bevormundung ihrer Goten zu befreien sucht, daß sie daran denkt, gemeinsam mit Justinian ein Weltreich zu begründen. Das ist verständlich. Weniger begreiflich aber ist es, daß sie, statt ihren Zweck mit weiblicher Diplomatie mittelbar zu fördern, sich direkt dem Byzantiner anbietet, sich ihm in sehr unweiblicher Weise geradezu an den Hals wirft. Sie fährt nach Byzanz und schüttet Justinian ihr Herz aus, ihr Herz, das mit „Königsgedanken“ bis zum Rande erfüllt ist. Justinian, in Wildenbruchscher Auffassung einer der schlappsten Waschlappen, den je ein Dichter sich zum „Helden“ erkoren, ist entzückt. Er ist immer entzückt, wenn ein Weib ihm etwas vorredet, immer im Weibesbann und unter Weibeseinfluß. Ahnungslos, was Ehe bedeutet, erklärt er alsbald: Amalasunta ist's, die mir nottut, sie wird mor-

gen mein Weib. Zwischen heute und morgen aber liegt eine Nacht. Und in dieser Nacht ist nicht Amalasunta bei dem Kaiser, selbstverständlich nicht, sondern Theodora, seine Geliebte. Folglich ist Justinian zur Stunde von Theodoras Reden entzückt, in ihrem Bann, unter ihrem Einfluß. Mit der Entschlossenheit, die ihm eigen ist, erklärt er nunmehr: Theodora ist's, die mir nottut, sie wird morgen mein Weib. Und da Amalasunta vor Morgensanbruch nicht wieder mit dem Byzantiner zusammenkommt, so bleibt es bei Theodora. Als die Gotenkönigin erscheint, ist Justinian bereits vermählt, und die hochgesinnte Tochter der Amalungen sieht keinen andern Ausweg als den Tod. Sie läßt sich von Amalrich, dem Goten, den ihr Herz liebt, ob sich auch ihr Verstand für Justinian entschieden hat, niederstechen, und Amalrich ersticht sich mit. Vor versammeltem byzantinischem Hof, der mit bewunderungswürdiger Ruhe zuschaut, wie das Liebespaar mit vielen Worten und in kurzer Tat das Drama zur Tragödie macht. Eine Tragödie um einer halben Stunde willen. Wäre die Vermählung um eine halbe Stunde später angesetzt, so hätte Amalasunta Zeit gehabt, Justinian von neuem in Beschlag zu nehmen. Wie man sieht, ist das bedeutende Motiv durch die Ausführung sehr ins Kleinliche hinabgezerrt. Schlimmer jedoch, daß ein zweites Motiv das seine tut, die Geschichte noch mehr zu verwirren. Das Motiv war König Laurin. Amalrich, der Gote, der etwas vom Seher in sich hat, hat eine Vision, die ihm Justinian als schwarzen Zwergkönig Laurin zeigt. Dieser schwarze Zwerg wird immer von neuem geboren, und immer wird er der Verderber der hellen blonden Völker des Nordens, der Germanen. Der erste Akt, in dem Amalrich diese Vision den Goten berichtet, ist der gewaltigste des Dramas. [illegible], daß das Motiv sich weiter entfalten, [illegible] von Aktualität in die Historie hinein[illegible] schwarzen

Zwerg den Klerikalismus symbolisieren werde oder sonst etwas Schwarzes. Nichts von alledem. Wildenbruch hat Ideen immer nur im ersten Akt. In den weiteren Akten ist gar keine Rede mehr vom König Laurin. Und Justinian, der im innersten Wesen ein grundbraver Kerl ist, hat nichts von einem Verderber an sich.

Daß die Geschichte sich dank seiner Theodora zur Tragödie auswächst, ist ihm durchaus contre coeur; wenn's nach ihm ginge, würde ein Lustspiel daraus, allenfalls ein Ehespiel à la Graf Gleichen.

*

Es ist Wildenbruch so gut wie versagt, ein Thema in großen, schlichten Linien durchzuführen. Fast immer wird das Drama unter seinen Händen zu einer Oper, und romanhafte Zutaten erdrücken den ideellen Kern. Auch in „König Laurin" baut er einen machtvollen, glänzenden Portikus auf. Aber das Gebäude dahinter ist ein stillos wirres Durcheinander. Hie und da eine hinreißende lyrische Stelle, im großen ganzen aber nichts als leeres, tönendes Geschrei. Die Griechen reden genau so wie die Goten, die buhlende Komödiantin Theodora ergeht sich in demselben Pathos wie die hochgemute Amalasunta. Menschen sind das eigentlich nicht, sondern Puppen, die statt mit Werg mit „Königsgedanken" und ähnlichem Geistesstroh gefüllt sind. Stroh deshalb, weil die Gedanken immer nur in Worten, aber nicht in Tat und Leben zur Erscheinung kommen. Zwischen dem Reden und dem Handeln ist eine tiefe Kluft. Und diese Puppen sind stets in zappelnder Bewegung, immer schreien sie einander an, immer sind sie im Fieber, konvulsivisch zuckend, von Paroxysmen durchschüttelt.

Das Drama steigert sich nicht, es atmet von vorn-

herein jene wilde Erregtheit, wie sie etwa bei afrikanischen Opferfesten üblich ist. Für die Erhabenheit der Stille, der Einfachheit hat Wildenbruch keinen Sinn. Wenigstens als Bühnendichter nicht. Als ich das Theater verließ, war ich verwirrt, betäubt wie von einem Traum, der von einigen Sonnenlichtern durchglänzt ist, im ganzen aber wüst und wild, ein quälender Alpdruck. Byzanz ist, wie es scheint, poetisch ebenso ein bedenklicher Platz wie politisch.



Das Drama der Modernen.

Leo Tolstoj, Macht der Finsternis.

28. Januar 1890.

Wie mit einem grellen Blitz hat die fünfte Vorstellung der „Freien Bühne" die ganze Trostlosigkeit und Morschheit unserer Theaterzustände im allgemeinen beleuchtet. Dem innigsten Bunde von Kunst und Religion entsprossen, sollte die Bühne immer und überall eine Schwester des Tempels sein, eine Stätte der Erhebung, in der aber nicht wie im Tempel nur das religiöse Empfinden sich machtvoll zu entfalten hätte, sondern der ganze Mensch seelisch und geistig in Freude und Pein durchrüttelt, geläutert, erlöst werden würde. Das sollte sie sein, statt dessen ist sie aber nichts als eine Stätte abendlicher Unterhaltung, geschäftlicher Spekulation, und wie einst den Tempel Salomos erfüllt auch sie das Geschrei der Krämer und Wechsler. Nicht greller beleuchtet werden konnte dieser Zustand als durch die Tatsache, daß das bedeutendste und gewaltigste Drama der Neuzeit, Leo Tolstojs „Macht der Finsternis" kein Heim auf der heutigen Bühne gefunden hat, daß eine „Freie Bühne" sich bilden mußte, um Weisen und Toren von der einsam erhabenen Größe des russischen Dichters eindringliche Kunde zu geben. Nur dieses Drama brauchte die „Freie Bühne" aufzuführen, und ihr Dasein war berech-

tigt; sie hat es getan, und diese Tat ist ein bleibendes Zeugnis für sie, das aus der Geschichte der Kunst nicht mehr gelöscht werden kann. Ist die „Macht der Finsternis“ denn nur ein Sittenbild aus dem russischen Bauernleben, ein Sittenbild, wie es unsere jüngeren Realisten von der Wirklichkeit „abzuschreiben“ pflegen, und nichts weiter? Nein, nein! Dieses Ur- und Musterwerk des künstlerischen Realismus oder, besser gesagt, des einzig zukunftsfähigen Realidealismus bildet zugleich die Erneuerung des religiösen, des Erhebungs- und Erlösungsdramas, wie es dereinst Äschylos und Sophokles zu schaffen versuchten, und noch dazu ist es das Drama einer neuen Weltanschauung, die urchristliches Gesinnungsleben wiedererwecken will. Ein solches Werk kann nicht anders, es muß zunächst erschreckend wirken auf die schwachen Seelen unserer Tage, es will kein Spiel mit Empfindungen sein, sondern ein Prophet, eine Predigt in Gestalten, und deshalb offenbart es wahrheitsmächtig wie ein Abglanz vom Feuer des jüngsten Gerichts die tiefsten Abgründe menschlicher Leidenschaft und Blindheit, aber es trägt auch in der Bußszene des fünften Aktes auf die höchsten Höhen idealer Verklärung empor. Diese Geistes- und Seelengröße wirkt so übergewaltig, daß neben dem Riesen Tolstoj alle anderen „Realisten“ der Gegenwart, selbst Ibsen, wie Zwerge erscheinen; sie alle sind überwiegend Künstler, ängstliche Nachbildner der Natur, Tolstoj ist aber selbst Natur, in jeder Schöpfung gibt er das ganze eigene Ich, das, weil es selbst Natur und Schicksal ist, nicht immer peinlich zu sorgen hat: ist dies auch Wirklichkeit? sondern auch einmal setzen darf: „so soll es sein!“ ohne mit Wahrheit und Leben in Widerspruch zu geraten. Die Wandlung Nikitas im fünften Akt vom kläglichen Dorf-Don Juan zum opferwilligen Büßer, dieser ganze Schluß ist dem Alltagsrealisten ein unbegreiflicher Mangel des Werkes, weil er gewohnt ist, immer nur

den menschlichen Durchschnitt, das Mittelmaß der Empfindungen zu studieren, die ideale Erhebungskraft der Menschenseele ist aber nicht minder wirklich. Der Adler sieht anders und anderes als die Eule. Zweifelhaft durfte man nach dem Lesen des Werkes sein, ob es in seiner Einfachheit, die nirgendwo nach äußerer Wirkung hascht, auch auf der Bühne seine ganze Macht entfalten werde. Die Aufführung hat alle Zweifel besiegt. Sie hat mit erhöhter Deutlichkeit gezeigt, wie sicher und sieghaft Tolstoj zu komponieren, aufzubauen versteht, wie selbst das scheinbar Nebensächliche, ich hebe nur das Gespräch über den Kapitalismus hervor, dramatisch lebensvoll gehalten ist, und wie er Humor und Tragik zu mischen weiß, daß sie einander ergänzen, um keine Faser der Seele unerregt zu lassen. Von Akt zu Akt strömte denn auch das Werk immer anschwellender und mitreißender sein Leben in das des Zuhörers ein, nach dem dritten und fünften zwang es selbst den Blödesten in die Kniee. In die Kniee, nicht nur bildlich, — eine solche Andachtsstimmung herrschte. Und das will etwas sagen dem Publikum der „Freien Bühne“ gegenüber, das zu einem nicht geringen Teil aus den geistes- und herzensödesten Gesellen der Reichshauptstadt — die Worte sind nicht zu hart — zusammengesetzt ist. Das erwies sich am Sonntag; es gab Buben, welche einige Mal im Beginn der Vorstellung die erhabensten sittlichen Worte des Dichters mit Gepfeif zu überhallen suchten, in die Szenen erschütternder Tragik roh und kindisch hineinlachten. Nur wer das mit angehört, kann die Erregung verstehen, die mich geradezu zwingt zu den Ausdrücken, die ich eben gebraucht. Die Darstellung im allgemeinen tat wenig, den Dichter zu unterstützen; sie hatte es nicht nötig und ist umsomehr entschuldbar, als sie einer ganz eigenartigen, ungewohnten Aufgabe gegenüberstand, die ganz zu lösen auch den besten schauspielerischen Kräften nicht gelingen wird. Sie bleiben immer

Schauspieler, in Tolstojs Bauern aber ist kein Tropfen Theaterblut.

Henrik Ibsen, Baumeister Solneß.

27. Januar 1893.

So lange das Theater ist, wie es heute ist, fühle ich ein fast körperliches Unbehagen, wenn ich Dichtungen, deren Gedanken- und Empfindungsgehalt unser innerstes Hirn-, Herzens- und Nervenleben berührt, in den Krallen der Komödianterei und eines Publikums sehe, das im Theater Komödie, nicht Leben, Unterhaltung, nicht Durchrüttelung sucht. Mysterien verlangen inbrünstige Darsteller und inbrünstige Zuschauer, sonst werden sie für den Gläubigen zur Blasphemie. Nur als Mysterien aber sind die neueren Dramen Henrik Ibsens begreiflich; Mysterien freilich nicht eines siegreichen Glaubens, der die Welt erobert hat, sondern Mysterien einer dämmernden, ringenden, nach der letzten Klärung sich sehnenden Weltanschauung. In weit höherem Grade noch als „Hedda Gabler“ ist der „Baumeister Solneß“ ein solches Mysterium; daher das ästhetische Ungenügen, das er zurückläßt, daher seine quälende Symbolik. Ibsen kann nicht deutlicher sprechen, weil er das Kommende erst im ahnenden Empfinden trägt, nicht aber im klar schauenden Geiste; er weiß selbst noch nicht: wird das Land, das in der Ferne durch den Morgennebel schimmert, Indien sein oder eine ganz neue, ganz andere Welt? Ihn selbst schwindelt es wie seinen Baumeister vor dem Aufstieg in das Ungewisse, ihn selbst schauert es vor dem, was in der Jugend gärt, er selbst sehnt sich nach

dem Luftschloß „mit der Grundmauer darunter“, aber er ahnt, daß er nie darin einziehen wird. Und doch hat auch er gleich Halvard Solneß die Jugend, die er fürchtet, mit erzogen, das Neue, vor dem ihn schwindelt, mit herbeilocken helfen. Es ist eine sehr melancholische Dichtung, dieser „Baumeister Solneß“, die Dichtung des Greisenalters, das mit der Vergangenheit gebrochen hat, die Zukunft aber noch verschlossen sieht; und doch auch ein verheißungsvolles Werk, dem Vorfrühling gleich, der mit dem Eise kämpft, aber schon schwanger ist von kommenden Sonnen. Nur ein Theaterstück ist dieser „Solneß“ nicht. Ich verdenke es den Zuschauern, die im Lessingtheater drei Stunden geistiger Pein durchmachten, keineswegs, daß sie dieser Fülle von Andeutungen und Anspielungen, diesem Durcheinander von Leitmotiven, diesem grausamen Versteckenspielen gegenüber sich öfter an den Kopf faßten und stöhnten „das ist ja das reine Irrenhaus, das ist Dalldorf, Bedlam, Narragonien“, oder auch mit schnöden Witzen sich über ihr Nichtverstehen trösteten. Ich selbst bilde mir durchaus nicht ein, alles zu begreifen, was Ibsen in die Dichtung hineingeheimnißt hat, dazu fehlt mir der stille Fleiß des Kommentators, der froh ist, aus einem Haufen Zweifel ein winziges Körnchen Gewißheit herauszupicken. Ich kann nur ausdrücken, welche Ideen und Empfindungen das Werk in mir erweckt und erregt hat, und zwar nicht die Theatervorstellung mit ihren allzu flüchtigen Bildern, sondern ein wiederholtes Lesen. Wer die Dichtung analysieren will, muß zunächst eine reinliche Scheidung vornehmen zwischen dem realen dramatischen Gehalt und dem Wust symbolischer Andeutungen, soweit eine solche Scheidung möglich ist. Real kann man diesen Halvard Solneß nennen, soweit er sich bloß als Individuum gibt. Er ist ein Baumeister, der es versteht, die Kräfte Jüngerer für sich auszunutzen und nur immerfort in der Angst lebt, daß diese Jüngeren eines Tages sich frei

machen und ihn überflügeln und über den Haufen werfen. Diese Angst ist berechtigt, weil Solneß das Beste, was er schafft, nicht der klaren Einsicht in das Wesen seiner Kunst verdankt, sondern seinem genialen Instinkt, und weil seine Erfolge weniger der eigenen Arbeit entspringen als der Gunst des Schicksals, das mit magischen Banden an ihn gefesselt erscheint. Diese Gunst hat Solneß freilich teuer erkaufen müssen — mit dem Verlust seines Familienglücks und mit der Ruhe seiner Seele. Bis hierher ist die Dichtung ein Monolog, kein Drama. Das Dramatische kommt erst mit Hilde Wangel hinein, zugleich aber auch das Symbolische und scheinbar Mystische. Es ist unmöglich, in dieser Nordlandsmaid einen realen Menschen von unsrem Fleisch und Blut zu sehen. Die fixe Idee, mit der sie sich schleppt, hat nur einen Sinn, wenn sie die zukunftsfrohe Jugend verkörpern soll, die Jugend, die nicht von Halvard Solneß unterdrückt und ausgebeutet wird, sondern die Jugend, die ihn selbst für sich ausnutzt, indem sie ihn anstachelt, das Höchste, das „Unmögliche“ zu leisten. Hilde sieht in Halvard den Mann, der ihr das Luftschloß, das sie ersehnt, das Luftschloß mit einer Grundmauer darunter bauen soll. Früher hat er Kirchen gebaut, aber das befriedigte ihn nicht, dann baute er „Heimstätten für die Menschen“, doch die „Menschen haben Heimstätten gar nicht nötig, jedenfalls nicht um glücklich zu sein“. Der Menschheit ist also überhaupt nicht zu helfen, wohl aber dem Individuum, das sich in einem Phantasieschloß, wenn es nur die nötige Grundlage der materiellen Wohlfahrt hat, behaglich einrichten kann. Zum Zeichen, daß Halvard fähig ist, dieses Höchste, wozu es der Mensch bringen kann, dieses Schloß zu bauen, zum Zeichen fordert Hilde, daß Halvard den Turm des Hauses, das er sich neu errichtet hat, erklimme, schwindelfrei, die Fahne in der Hand. Es gelingt ihm; aber er kann auf der Spitze nicht halten und zerschmettert im Stein

Daß es sich hier um keine Realität handelt, sondern um Symbolik, liegt auf der Hand. Wenn aber Hilde ein Symbol ist, dann muß es auch Halvard sein. Wenn *sie* die Zukunftszuversicht, so muß *er* das Geschlecht von heute und gestern verkörpern, das des Kirchenbaues, der Religion müde geworden ist, das vergebens gesucht hat, durch den Bau von „Heimstätten" das soziale Glück zu schaffen, und das nun von der Jugend die Losung empfängt: „Selbsterlösung des Individuums". Es greift gierig nach dieser Losung, aber es ist bereits innerlich zu zerrüttet, um sie verwirklichen zu können, es hat wohl den Willen, *egoistisch* glücklich zu sein, aber es fehlt ihm das „robuste Gewissen" des in sich selbst ruhenden Egoismus. Eins wird bei dieser Auffassung nicht ganz klar: warum wendet sich Hilde mit ihren Hoffnungen an Halvard, den Mann der verzweifelnden Gegenwart, und nicht an einen der Jüngeren, der gleich ihr der Zukunft gewachsen ist. Halvard ist ihr freilich vertraut als das Ideal ihrer Kindheit, von den Jüngeren weiß sie noch nichts. Es können aber auch noch andre symbolische Beziehungen in das Grundthema hineinspielen: Halvard verkörpert in engerem Sinne wohl auch das Künstlertum, das zwischen Altem und Neuem steht, er ist vielleicht, wenigstens zum Teil, Ibsen selbst. Und andrerseits läßt sich der Gedanke nicht abweisen, daß sich der Dichter hier und da über den Leser lustig macht. Ein bissel verrückt sind wir alle mit unsrem Fragen und Sorgen und Bangen, verrückt, daß wir fragen, statt rücksichtslos zu — leben. Nicht umsonst sagt einmal Solneß: „Ich kann nicht herausbringen, ob Sie das alles meinen, was Sie sagen. Oder ob Sie nur dasitzen und Unsinn treiben" — — In der Form — Form im weitesten Sinne genommen — bildet der „Solneß" gerade eine solche Halbheit wie all die jüngsten Dramen Ibsens. Er sucht eine Vereinigung von Symbol und Realität, von

Mysterium und Bühnenstück, die in dieser Weise niemals erreichbar ist. Im Grunde genommen entspringt der mystische Eindruck, den diese Werke ohne Zweifel hervorrufen, durchaus nicht den Ideen- und Empfindungstiefen der Dramen, nicht ihrer Innerlichkeit, sondern fast einzig der formalen Behandlung. Es ist eine ganz absichtliche Unklarheit, die Ibsen durch Gedankenstriche, Andeutungen, Gedankenvermengelungen und so weiter hervorruft, kurz, mehr gemachte Unklarheit als Mystik. Die Bedeutung dieser Werke liegt auch gar nicht in den Ideen, noch weniger in dem Stil, dessen Manieriertheit dann und wann auf eine Selbstparodie hinausläuft, sondern in den Gestalten. Diese Hedda Gabler, dieser Halvard, diese Hilde sind denn doch Schöpfungen, gegen deren Einfluß wir innerlich oft revoltieren mögen, die sich aber doch in unser Geistesleben einspinnen und sich zu Kristallisationspunkten neuer und brünstiger Empfindungen in uns machen. . . .

Henrik Ibsen, John Gabriel Borkman.

23. Januar 1897.

Kaum ein andres Werk Ibsens offenbart das Wesen, Wollen und Können des Dichters, seine Größe und seine Beschränktheit so deutlich, wie das jüngste seiner Schauspiele „John Gabriel Borkman“. Ideell strebt es an, den Menschen zu zeichnen, der gleichsam das Jahrhundert körperlich vertritt. Aber so titanisch dieser Mensch nach Ibsens Auffassung in seinem Wollen ist, so unklar ist er in seinem Empfinden, so kraftlos im Können. Auch Borkman ist

wie der Alte in der „Wildente“ flügellahm geschossen, er verkommt im Käfig, statt im Sonnenglanze siegreich durch die Welt zu ziehen, Freude zu finden und Freude zu spenden. Und so führt uns auch diesmal wieder der große Achselzucker, — denn Ibsen ist kein Skeptiker, dazu sehnt er sich im Innern viel zu inbrünstig nach dem „dritten Reich“, aber er ist auch kein freudiger Bejaher, kein Gläubiger, er hat für die alte konservative Menschheit wie für die neue himmelstürmende dasselbe Achselzucken, das nicht Zustimmung, nicht Widerspruch bedeutet, sondern einfach nur das persönliche Mittun ablehnt — Ibsen führt uns auch diesmal wieder nicht auf sonnige Höhen, sondern in das Krankenhaus, in dem nicht die Leiber, sondern die Seelen krank und siech sind, in dem die Luft zum Ersticken schwer ist und Gespenster am hellen Tage durch alle Kammern schleichen. Aber grade weil der Dichter mit so fürchterlichem Geschick den Zuschauer in diese Stimmung wie in ein graues Gespinst zu verstricken weiß, daß es ihm ist, als müsse er erdrosselt werden, deshalb empören wir uns schließlich mit allen Fasern gegen diese Würgestimmung, gegen die Zumutung, in ihr die charakteristische Stimmung unsrer Zeit zu sehen. Vielleicht aber lese ich weit mehr in die Dichtung hinein, als Ibsen gelesen haben will. Vielleicht hat er nicht den Geist des Jahrhunderts, nicht den typischen Menschen der Zeit dramatisch symbolisieren wollen, sondern nur eine Einzelerscheinung, den Dekadenten, der an der Illusion leidet, Übermensch zu sein, den Nietzschemenschen, der in seinen Träumen ein Cesare Borgia, ein Napoleon ist, sofort aber zusammenbricht, wenn ihn der Luftzug der Wirklichkeit trifft. Ebenso möglich ist es jedoch, daß Borkman keine aufgeblasene Mittelmäßigkeit, daß er in der Tat der Mann ist, für den er sich hält; es wäre sonst nicht recht zu verstehen, warum Ibsen mit so starker Entschiedenheit betont, daß Borkman zugrunde geht, weil er den Einfluß des

Gefühls, weil er Herz und Liebe nicht mit in seinen Herrschafts-Kalkül gezogen hat. Das Drama wäre dann im wesentlichen eine Art Paraphrase des 13. Korinther-Kapitels „Wenn ich mit Menschen- und mit Engelzungen redete" . . . und Borkman täuschte sich nur darin, daß er, wie Napoleon auf St. Helena, nachträglich seine Herrschgier durch ein ethisches Mäntelchen verdecken zu können glaubt. Alle diese Vielleicht und Möglichkeiten und noch ein Dutzend mehr läßt das Drama zu, weil Ibsen künstlerisch seine ganze Kraft darauf verwandt hat, sein Werk mit Stimmung zu erfüllen, während seine Charakteristik diesmal geradezu kläglich ist. Keine einzige Gestalt des Dramas kommt über das Schemenhafte hinaus, keine einzige ist mehr als eine wandelnde Konstruktion, die auf diese oder jene Idee eingestellt ist und nur soweit lebt, als sie diese Ideen herabschnurrt. Jede schwatzt nur, keine tut etwas, und deshalb ist jede so vieldeutig, wie Worte es eben sind. John Gabriel Borkman, der grade da, als er Aussicht hatte, den höchsten Gipfel der Macht zu erklimmen, wegen ein paar Unterschleife ins Zuchthaus mußte, der nach seiner Entlassung den unglaublichen Einfall hat, sich in sein Zimmer zu verschließen, das er dann acht Jahre nicht verläßt, dreht sich drei Akte wie ein Toller um nichts als den einen Gedanken: Wiederherstellung der Macht. Als echt Ibsensche Konstruktion rührt er jedoch keinen Finger, das Verlorene wiederzugewinnen, sondern er wartet und wartet, daß die Welt zu ihm komme. Und als er mit einem Male einsieht, was er vor acht Jahren ebensogut hätte einsehen können, denn diesen acht gingen fünf Jahre Zuchthaus voraus, als er plötzlich erkennt, daß er zunächst selbst handeln, daß er wieder in die freie Luft muß, da ist es zu spät. Sein durch die Stuben[illegible] verwöhnter Körper verträgt den Hauch da draußen n[illegible] er erkältet sich beim ersten Ausgang und stirbt. [illegible] ist diese Erkältung ein symbolisch[illegible] [illegible], in der

Borkman untergeht, gemahnt an das laut Ibsen ehern harte und eisig kalte 19. Jahrhundert. Aber das Symbol hat etwas so Triviales, daß es mehr komisch als pathetisch wirkt. Schemenhafter noch als die Gestalt Borkmans sind die beiden Schwestern, die in ihrer Jugend um Borkman selbst, im Alter um den Sohn Borkmans kämpfen, weil jede glaubt, daß die andre ihn verderbe. Grade wie der Held des Dramas sind auch die beide Frauen nur auf eine einzige, sehr dürftige Melodie gestimmt, die sie fortwährend herleiern. Damit aber der Gegensatz zwischen ihnen, zwischen der starren Pharisäerin und der liebesseligen Dulderin, auf die Spitze gestellt erscheint, sind beide nicht nur Schwestern, sondern Zwillingsschwestern. Alle übrigen „Personen" der Dichtung bleiben noch unter dem Begriff Schemen; sie stecken gleichsam nur den Kopf durch die Tür des Dramas, murmeln ihr Sprüchlein und verschwinden wieder. Es ist nach alledem kein Wunder, daß das Drama wohl Interesse, wohl Nachdenken, wohl auch ein Erschauern, aber keine tiefere menschliche Teilnahme erregt. Nur an einer Stelle, im zweiten Akt, gewinnen die Konstruktionen etwas wie Blut und Leben, und man fühlt etwas wie den Pulsschlag heißen, lebendigen Empfindens. So äußerte sich denn auch bei der Aufführung des Werkes, die am Freitag im „Deutschen Theater" stattfand, nur nach dem zweiten Akt ein starker und allseitiger Beifall. Von der Aufführung selbst ist wenig zu sagen. Unbedingt habe ich — und nach eigenem Geständnis viele mit mir — von der Lektüre des Dramas einen stärkern Eindruck gehabt als von der theatralischen Verkörperung.

Henrik Ibsen, Rosmersholm.

19. September 1899.

Unter den Dramen Ibsens nimmt „Rosmersholm“ eine der bedeutsamsten Stellen ein. Ideell hat er hier die Höhe erreicht, die er seiner ganzen Natur nach erreichen konnte. Er ist nie darüber hinausgekommen, wenn er auch in späteren Werken weiter ausgeführt hat, was in „Rosmersholm“ nur angedeutet ist. Als der Dichter im Beginn der siebziger Jahre sein Doppeldrama „Kaiser und Galiläer“ beendet hatte, stand er der lebenden Welt, der Gegenwart gegenüber wie einst Ezechiel den Kindern Israels. Auch er sah rings nur Lüge, Verderbnis, Kleinlichkeit und Gemeinheit, Ideallosigkeit oder auch Gottlosigkeit im tiefsten Sinne des Wortes. Und auch in seiner Seele mochte jene Zornesglut lohen, die man glaubt aus den Worten des Propheten emporschlagen zu sehen, wenn er ausruft: „Du Menschenkind! Richte dein Angesicht wider Jerusalem und weissage wider das Land Israel. Und sprich zum Lande Israel: So spricht der Herr: Siehe! ich will an dich, ich will mein Schwert aus der Scheide ziehen und will in dir ausrotten beide, Gerechte und Ungerechte ... Das Schwert, ja das Schwert ist geschärft und gefegt. Es ist geschärft, daß es schlachten soll; es ist gefegt, daß es blinken soll. Ich will das Schwert lassen klingen, daß die Herzen verzagen und viele fallen sollen an ihren Toren.“ So unmittelbar zu reden, so stürmisch loszufahren wie der Prophet, das war Ibsens Sache nicht. Aber mittelbar läuft seine dramatische Gesellschaftskritik auf den gleichen Vernichtungsruf hinaus. Es war in jenen Jahren, als Ibsen an Georg Brandes schrieb, daß die Zeit der politischen Revolutionen vorüber sei, daß es jetzt notwendig werde, den Menschengeist zu revolutionieren. Nicht mehr handle

es sich um diese oder jene Staatsform, sondern der Staat selbst, dieser „Fluch des Individuums“, dieses Hemmnis aller freien Persönlichkeitsentwickelung müsse untergraben und zerstört werden. Was ist aber der Staat — im Sinne Ibsens — anders als die herrschende Gesellschaft mit allen ihren Überlieferungen, Grundsätzen und Vorurteilen? Und gegen diese Gesellschaft, gegen ihre Anschauungen und Einrichtungen richteten sich daher die vier Dramen, die in den Jahren 1877 bis 82 entstanden. In den „Stützen der Gesellschaft“ kämpft der Dichter gegen die allgemeine Moralheuchelei, in „Nora“ gegen die unwürdige Stellung der Frau und damit indirekt gegen die heutige Ehe, in der Ibsen eine der geheiligtsten und durch und durch morschesten Grundlagen der Gesellschaft sieht; das gleiche Thema, aber in weit schärferer Weise, behandeln die „Gespenster“, während der „Volksfeind“ gegen den Majoritätswahn zu Felde zieht, den Wahn, daß sich die Einsicht des einzelnen dem Willen der Mehrheit zu beugen habe. Ibsen war selbst so ein einzelner, und er hatte beständig gegen die Masse im Kampf gestanden. Aber der Kampf hatte viel Kraft verbraucht, und als der „Volksfeind“ ins Land gegangen war und von neuem ein wildes Zorngeschrei erregt hatte, fühlte sich der Dichter einen Augenblick lang erschöpft und beinahe verzagt. Er konnte die Frage nicht länger abweisen, ob es denn überhaupt einen Zweck habe, auf die Menschen einwirken zu wollen, da sie sich doch gegen jede Einflußnahme aufbäumten und sich durch keine Kritik zur Einkehr bewegen ließen? Vielleicht war die Masse eines idealen Aufschwungs gar nicht fähig, vielleicht war ihr eine gewisse Stickluft Lebens- und Gewohnheitsbedürfnis. In dieser Stimmung schuf der Dichter die „Wildente“, in der Greger Werle mit seiner idealen Forderung Bankrott macht, während der Realist Relling, der in der Lebenslüge das Glück des Durchschnittsmenschen sieht, triumphiert.

Aber die Ermüdung bei Ibsen hielt nicht lange an. Sein Idealismus wachte wieder auf, doch zeigte er sich in neuer Gestalt. Den Kampf gab Ibsen auf, die Erbitterung wich von ihm. Es kam der Herbst seines Lebens, er wurde reif und wurde milder. Nicht länger schien es ihm angebracht, zu grollen und zu drohen und immer nur die Frage hinauszurufen: Was nun? Er wollte endlich eine Antwort geben und in die Richtung hinausweisen, in der das Heil, in der „das dritte Reich“ der Erfüllung zu suchen ist. Aber der Dichter konnte nicht mehr geben, als in ihm liegt. Ibsen ist ein Johannes, aber kein Messias. Er ahnt die Fülle des neuen Lebens, aber er sieht sie nicht greifbar vor sich. Und daher mußte das Drama, das er an der neuen Wende seiner Entwickelung schuf, ideell eine Halbheit bleiben. Dieses Werk ist „Rosmersholm“. Kein Anklagedrama mehr, keine Schöpfung des Zorns, der Verbitterung, sondern der Hoffnung und des Glaubens. Aber der Glaube ist mit Resignation gemischt, die Hoffnung klingt in leise Klage aus. Siehe da das Land der Verheißung! Ich aber und ihr, die wir leben, wir werden das Land nicht betreten; unser Wille ist zu sehr mit Zweifel, unser Gemüt mit Schuld belastet. Den vier Anklagedramen gibt ein lebensfrischer, fest in der Wirklichkeit ruhender Realismus das ästhetische Gepräge. Nur hier und da drängt sich ein symbolischer oder allegorischer Zug hervor. In der „Wildente“ überwiegt bereits das Symbolische, „Rosmersholm“ aber ist Symbolik von Anfang bis zu Ende. Die einzelnen Gestalten des Dramas sind genügend mit individuellen Lebenszügen ausgestattet, aber ihrem innersten Wesen nach sind sie etwas ganz anderes als Individuen oder selbst als Typen. Sie sind zum Teil Vertreter ganzer [illegible] Klassen, darüber hinaus aber fleischgewordene [illegible] Menschheitsgedanken. In dem Rektor [illegible] nur der Durchschnitts-

reaktionär, sondern auch die gesamte Weltanschauung der Vergangenheit. Sie ist besiegt, aber sie gibt sich nicht besiegt, sie ist noch nicht getötet. Das Bewußtsein, einen aussichtslosen Kampf zu kämpfen, macht den Rektor zum Fanatiker; er denkt nicht mehr an den Sieg, sondern nur noch an Rache, und sei es auch mit vergifteten Waffen. Mortensgord, der kluge Realist, ist die selbstgewisse und selbstzufriedene Gegenwart; er will nur das Mögliche, er hütet sich ängstlich, den Menschen mehr zuzumuten, als der Durchschnitt leisten kann, er ist „kapabel, das Leben ohne Ideale zu leben", und darum ist er der Triumphierende, der alle Erfolge einheimst. Rebekka West und Johannes Rosmer stehen außerhalb und über den Parteien, sie sind nicht die Vertreter irgend einer Masse, sondern zwei einzelne, die zu früh geboren sind. Übergangsmenschen, die den Steg betreten haben, der zu den Gefilden der Zukunft führt. Aber statt unentwegt vorwärts zu sehen, blicken sie ab- und rückwärts, und da ergreift sie der Schwindel, und sie werden in die Tiefe gezogen. In Rebekka West verkörpert sich der feste, jugendstarke Wille, der nötig ist, das neue Leben ohne Rücksicht auf die Vorurteile und Ideen der Vergangenheit zu ergreifen. In der Seele Johannes Rosmers keimt bereits das neue Leben selbst; seine Natur ist makellose Vornehmheit, von jener selbstlosen Liebe erfüllt, die allein die Menschheit erlösen kann. Aber er ist nicht frei; er krankt an der Vergangenheit, er fühlt sich im Banne der Toten. Wäre sein reines Herz und der starke Wille des Mädchens in einem Wesen vereinigt, dann wäre der neue Zukunftsmensch geboren. So aber lähmt Rosmer mit seiner Schwäche ihre Kraft, und er zieht sie mit sich in den Tod. Die ideale Forderung, die in der „Wildente" verhöhnt wird, lebt in „Rosmersholm" wieder auf, ja, noch mehr, sie hat sich zur idealen Zukunftsaussicht, zum Begehren gesteigert. Ibsen endet nicht mehr mit

einem Fragezeichen; er spricht es aus, was sein Sehnen und Träumen ist. Das dritte Reich ist gekommen, wenn alle Menschen sich zu Adelsmenschen, zu „frohen Adelsmenschen" mit freiem Geist und geläutertem Willen entwickeln. Jeder wird das nur durch eigene Kraft; aber die Liebe, die sich hingebende, sich aufopfernde Liebe zeigt ihm und ebnet ihm den Weg. Diesen Gedanken hat der Dichter späterhin in der „Frau vom Meere" und in „Klein Eyolf" näher dargelegt, aber ein Gedanke ist es stets geblieben. Den „frohen Adelsmenschen" selbst hat Ibsen bis heute nicht geschaffen; er ist nur stark in der Kritik, im Hoffen und Ahnen, das Höchste aber muß er denen überlassen, die nach ihm kommen. Künstlerisch wirkt das Drama nicht in allen Teilen gleich groß und mächtig; besonders der zweite Akt ist etwas wirr, matt und mit Rederei überladen. Um so gewaltiger ist der dritte Akt mit dem Geständnis Rebekka Wests, und voll Majestät der Schluß, wo die beiden im letzten Entschlusse „eins" werden und „froh und freudig" in den Tod gehen. Ziemlich mißlungen ist der Versuch, dem Ganzen gleichsam eine mystische Weihe zu geben; die Sage vom weißen Pferd hat nicht den geringsten Stimmungsgehalt, sie erscheint mehr aufgeklebt als organisch mit den Vorgängen verwachsen. . . . Auf der Bühne sind die Ibsenschen Dramen aus der letzten Schaffensperiode des Meisters nur bis zu einem gewissen Grade dem Publikum nahe zu bringen. In den flüchtigen Stunden eines Theaterabends kann der Zuschauer nicht gut alle die Fäden und Beziehungen, die der große Rebulist und Symbolist ineinanderwebt, überschauen, nicht gut in den innersten Gehalt der Werke eindringen.

Was aber in dieser Hinsicht zu erreichen ist, das hat das „Deutsche Theater" mit sein[illegible]mersholm-Aufführung geleistet.

Henrik Ibsen, Wenn wir Toten erwachen.

Aufführung am Deutschen Theater.

26. März 1900.

Als einen Epilog bezeichnet Ibsen sein jüngstes Werk. Ob er in der Tat mit ihm sein Schaffen abgeschlossen hat, das wird die Zukunft lehren. So leicht vermag kein Künstler vorauszusagen: Hier ist der Schluß! Es sei denn, daß der Tod schon nach ihm greift. Das innere Drängen ist stärker als alle Entschlüsse. Und was Professor Rubek hier in diesem Werke von sich sagt: „Ich muß ununterbrochen arbeiten — Werk schaffen auf Werk — bis zu meinem letzten Tag", das gilt so ziemlich von jedem Künstler.

Jedenfalls aber bildet das Drama einen Epilog zu dem bisherigen Leben und Schaffen Ibsens. Weit deutlicher noch als der „Baumeister Solneß" ist es ein Bekenntnis innerster Gedanken über das eigene Selbst, über das eigene Wollen und Vollbringen, über das, was der Dichter erreicht und was er verfehlt hat, eine Versenkung in jene Tiefen des Ichs, wo vielleicht, aber auch nur vielleicht Klarheit zu gewinnen ist über jene Endfrage des Lebens: was hab' ich mit den Pfunden gemacht, die mir anvertraut waren, hat sich in meinem Tun und Schaffen mein frühestes und lebendigstes Sehnen erfüllt, kann mein Leben vor mir selbst bestehen? Und doch ist das Werk nicht bloß ein Selbstbekenntnis. So nebenbei stellt Ibsen die Frage auch im Namen aller Künstlerschaft und schließlich im Namen unserer ganzen Zeitgenossenschaft überhaupt. Allzu freudig klingt die Antwort nicht, die das Drama in der halb andeutenden, verschleierten Weise eines Orakels, einer Sphinx verkündet. Mit dem Verstand allein erfaßt sie sich kaum, aber für das Empfinden klingt sie doch deutlich

genug. Auch dieses Werk kommt über die Resignation nicht hinaus, nicht über das Bekenntnis: Ich und ihr alle, wir haben Gewaltiges erreicht, aber das wahre Leben haben wir nicht gelebt, so recht zu leben, aus dem Vollen zu leben haben wir nicht verstanden; vor uns liegt ein Land der Verheißung, wir sehen es und ersehnen es, aber betreten werden wir es nicht mehr.

Professor Rubek hat durch ein Kunstwerk, ein Marmorwerk „Der Auferstehungstag“, Ruhm und Aufträge erlangt. Er hat sich irgendwo in Deutschland am „Taunitzer“-See eine prachtvolle Villa erbaut und in das neue Haus eine junge, „saftige“ Frau als Herrin eingeführt. Aber die Freude zieht nicht mit ein. Rubek fühlt keine rechte Schaffenslust mehr, um so weniger, als die junge Frau seiner Kunst so gut wie gar keine Teilnahme entgegenbringt. Hat in ihr ursprünglich ein höheres Sehnen gelebt, so hat er es jedenfalls nicht zu nähren und stärker zu entfachen verstanden. In der Brautzeit hat er ihr wohl einmal versprochen, er werde sie „mitnehmen“ auf einen hohen Berg und ihr alle Herrlichkeit der Welt zeigen. Aber wenn es in der Tat eine Höhe ist, auf der er lebt, — von der Herrlichkeit der Welt merkt sie nichts, und sie wäre doch nur zu geneigt, mit ihren frischen Sinnen alle Herrlichkeit auszukosten. Da die Ehe kinderlos bleibt, so wird den beiden mit der Zeit das Zusammenleben immer öder, leerer und gleichgültiger. An ein ideales Kunstwerk wagt sich Rubek selbst in Gedanken kaum. Wozu sich „abrackern für den Mob und die Masse und diese ganze Welt?“ Sie sieht ja doch nur das, was gar nicht da ist; was ihm nie im Sinn gelegen hat — darüber fallen sie in Verzückungen. So schafft er denn nichts mehr als Porträtbüsten, die mit Gold aufgewogen werden. In ihnen kann er sich wenigstens seiner Bosheit, seiner Menschenverachtung entladen. „Es liegt“ — so äußert er sich selbst — „etwas Verdächtiges, etwas

Verstecktes hinter diesen Büsten — etwas Heimliches, was die Menschen nicht sehen können. Nur ich kann es sehen; und dabei amüsiere ich mich so köstlich. Von außen zeigen sie jene frappante Ähnlichkeit, wie man es nennt, aber in ihrem tiefsten Grund sind es ehrenwerte, rechtschaffene Pferdefratzen und störrische Eselsschnuten und hängohrige, niedrigstirnige Hundeschädel, und gemäftete Schweinsköpfe und blöde, brutale Ochsenkonterfeis sind auch darunter. Alle diese lieben Tiere, die der Mensch nach seinem Bilde verpfuscht hat, und die den Menschen dafür wieder verpfuscht haben." Ein bißchen zu selbstbewußt ist diese Annahme Rubek-Ibsens, daß alles das nur er und niemand anders gemerkt habe, denn doch. Was hinter allen diesen Porträtbüsten, hinter diesen Zeitcharakteren und Gesellschaftsmenschen, die Ibsen vom Konsul Bernick bis zu Gabriel Borkman modelliert hat, „Verdächtiges und Verstecktes" war, das war auch für andere ziemlich klar zu lesen.

Eines Tages wird es dem Ehepaar der Langeweile und des Überdrusses in ihrer Villa zu viel, und sie machen eine Fahrt in die Heimat, dem Norden zu. Und da wird denn auch gleich dafür gesorgt, daß sie beide aus der Alltäglichkeit herauskommen. Frau Maja lernt einen Naturmenschen kennen, einen Bärenjäger, dem alle Kunst und alles Geistige überhaupt so gleichgültig ist, wie den Bären selbst, mit denen er kämpft. Mit ihm durchstreift die junge Frau das Gebirge, und sie atmet auf in der freien Luft, in der Ungezwungenheit, in der Hingabe an den Augenblick, in der kraftvollen Betätigung aller Sinne und Organe. Ulfheim, der Bärenmann, und Frau Maja sind zwei Sinnenmenschen, zwei naive Egoisten, nichts mehr, aber auch nichts weniger; sie wollen keine Ideale verwirklichen und keine Probleme lösen, und um die Menschheit als solche kümmern sie sich keinen Deut; sie wollen ihr Dasein, ihr eigenes Dasein in Kraft und Lust ausleben, weiter nichts.

Sie finden denn auch in dieser Beschränkung das Glück, das sie brauchen, und nach dem der Geistesmensch, wenigstens der Ibsensche, vergeblich ringt, weil er es in Höhen sucht, die das Auge sieht, der Fuß aber nicht erklimmen kann.

Professor Rubek hat nichts dagegen, daß seine Frau allein mit dem Bärenjäger umherschwärmt, auch er hat einen Menschen gefunden, oder vielmehr wiedergefunden, mit dem er sich eins im Wesen fühlt. Aber ihn führt das Zusammensein nicht wie seine Frau ins jauchzende Leben, nicht mitten in ein Gegenwartsglück hinein, sondern ihm bringt es die Vergangenheit herauf und mit ihr das vergebliche Bemühen, ein Versäumtes, Verlorenes nachzuholen. Sie, die er wiedergefunden, war einst sein künstlerisches Ideal. Sie hat ihm als Modell gestanden für seine „Auferstehung", aus Begeisterung für seine Kunst hat sie das über sich gebracht. Und so war sie ihm auch weit mehr als sonst ein Modell, „sie war ihm der Urborn seiner Schöpfung". Aber während sie sich hüllenlos, in ihrer reinen Jungfräulichkeit dem Künstler offenbarte, brannte in ihrem Herzen das Sehnen nach dem Mann. Und ebenso glühte in ihm die Liebe zu ihr. Aber über seine Sinne siegte sein Künstlertum; er fürchtete, wenn er sie begehre, so würden seine Gedanken unheilig werden und er sein Werk nicht zu Ende schaffen können. Und so bildete sich menschlich eine Kluft zwischen ihnen; in dem Augenblick, wo er sie nicht mehr als Modell nötig hatte, entließ er sie mit den Worten, sie sei eine segensreiche Episode für ihn gewesen. Dieses Wort vernichtete sie fast, denn sie hatte ihm ihr ganzes Leben opfern, nicht bloß eine Episode sein wollen. Dann gingen sie voneinander, beide [illegible] „Welt". Und als er das bunte Leben mit allen sein[illegible] rungen und Verirrungen kennen lernte, da [illegible] nicht mehr, den „Auferstehungstag" nur [illegible]

den Idealgestalt zu verkörpern. Und er „erweiterte den Sockel, daß er groß und geräumig ward. Und legte darauf ein Stück der gewölbten, berstenden Erde. Und aus den Furchen, da wimmelte es herauf von Menschen mit heimlichen Tiergesichtern — Männern und Weibern" — wie sie das Leben draußen ihn kennen gelehrt hatte. Die Idealfigur aber trat ganz in den Hintergrund zurück . . . Ibsen enthüllt hier, wie er heute über seine eigene Entwickelung denkt. Auch er träumte dereinst davon, der Welt das reine Ideal des Menschlichen und Menschheitlichen zu verkünden. Aber dieses Ideal offenbart sich in den Arbeiten, die er wirklich geschaffen, nur in halben Andeutungen, nur ganz hintergrundsweise. Zum Mittelpunkt seines Schaffens ist die Zeichnung der Welt, wie sie ist, der unidealen Welt mit allen den Menschen, die im Grunde nur Halbtiere sind, geworden. — Erst nach vielen Jahren finden sich Rubek und Irene jetzt in der Heimat wieder. Er, der müde Realist, sie nur noch ein Schatten ihrer selbst. Als er sie zuerst erblickt, kommt sie heran nicht wie eine Lebendige, sondern eher wie eine Traumerscheinung. „Ihr Gesicht ist bleich, die Züge sind wie erstarrt, die Augen scheinbar ohne Sehkraft. Ihr Gewand von crèmefarbenem Kaschmir fällt lang herab und umschließt in geraden Längsfalten ihren Körper. Hinter ihr schreitet eine Diakonissin, schwarz gekleidet; sie folgt der Dame unverwandt mit ihren braunen, stechenden Augen, immer schweigsam und unbewegt." Vielleicht symbolisiert der Dichter in dieser Gestalt die Vergangenheit, die sich dem Menschen anhängt wie „sein Schatten", die er zuweilen vergessen, aber nicht von sich streifen kann. Freilich ist das Symbolische der Figur schwerlich damit erschöpft.

Irene spricht von sich wie von einer Toten, sie hat dereinst ihrem Geliebten ihre junge, lebendige Seele geschenkt, und seitdem ist sie seelenlos. Ihre Reden sind

traumhaft verworren. Erst als Rubek-Ibsen erklärt, seine tiefste Reue ist es, daß er immer nur Künstler gewesen und den Menschen in sich unterdrückt, daß er nur gebildet und nicht gelebt habe, da flammt sie auf. Gerade deshalb ja hat sie, — sie, in der des Dichters menschliches und künstlerisches Jugendideal symbolisiert ist, — den Rubek-Ibsen alle die Jahre hindurch gehaßt, weil er „nur Künstler und kein Mann war", weil er nur vom „dritten Reich", vom „Reich der Freude" redete, statt es zur Wirklichkeit zu machen. Jetzt aber erwacht für einen Augenblick die Hoffnung in ihr, daß auch ihnen beiden vielleicht doch noch ein Auferstehungstag aufleuchten könne, ein Erfüllungstag für ihr tiefstes Sehnen; sie sind ja beide noch nicht tot. Aber zu spät, schon ist es zu spät; das in der Zeit jugendlicher Glaubenskraft Versäumte läßt sich nicht mehr nachholen, wenn die Lebensglut die Säfte ausgedörrt hat. Kaum hat Rubek-Ibsen von seiner Reue gesprochen, da findet er auch sogleich die Entschuldigung, die ihn jeder Anklage entzieht. „Ich bin Künstler, Irene. Und ich schäme mich nicht der Schwäche und Unvollkommenheit, die mir anhaften mag. Denn ich bin zum Künstler *geboren*, siehst du. Und werde trotz allem auch nie etwas anderes als Künstler werden." Zum Künstler, zum Dichter geboren, *nicht* zum Reformator, zum Tatmenschen. Darin mag individuell eine Entschuldigung liegen, aber man darf sie nicht verallgemeinern. Zum Glück hat es auch Dichter und Künstler gegeben, die ihr Ideal zu *leben* und, wenn es nottat, dafür zu sterben wußten. Von dem „heiligen Büßer" Walmiki, dem Dichter des „Ramayana", von dem Perser Dschelaleddin Rumi, dem Stifter des Mewlewi-Ordens, bis auf Fra Angelico und Ulrich Hutten. Irene aber nimmt die Entschuldigung an. Schwermütig flüstert sie: „Was unwiederbringlich verloren ist, sehen wir erst, wenn — wir Toten erwachen". Dann „sehen wir, daß

wir niemals gelebt haben.“ Jetzt noch zu einem wahren Leben zu gelangen, dazu ist es zu spät. Aber das kommende Licht des Menschheittages wenigstens zu erblicken, die letzte Daseinsstunde in seinem Glanze zu feiern, vielleicht ist das noch möglich. Und zu diesem Zwecke klimmen Rubek und Irene den Berg der Verheißung hinan. In der Mitte des Aufstiegs begegnen ihnen Ulfheim und Maja; sie wissen nichts von dem Lichte, das über dem Gipfel strahlen soll; nur Nebel und Schneewetter sind da droben, und so flüchten sie hinab in die Niederung, wo auch keine Sonne, aber wenigstens Behagen ist. Rubek und Irene aber wissen, daß über den Nebeln das Licht, die Sonne ist, und sie steigen weiter hinan, „um ein einziges Mal das Leben bis auf die Neige zu kosten“, bevor sie, die Toten, in ihre Gräber zurückkehren. Vergebliches Hoffen. Der Gipfel ist ihnen versperrt. Eine Lawine stürzt nieder und reißt sie mit hinab. Zum ersten Mal bricht die Diakonissin, die eben jetzt heranklimmt, ihr Schweigen; sie schlägt ein Kreuz und betet „Pax vobiscum!“ Aus der Tiefe aber hallt noch immer der Jubel Frau Majas: „Ich bin frei, ich bin frei, ich bin frei; der Gefangenschaft Zeit ist vorbei.“

In dem Drama — darüber kann gar kein Zweifel sein — ist jeder Zug ein Symbol, jedes Wort eine Hülle, die noch ganz anderes in sich schließt, als es äußerlich besagt. Unmöglich aber ist es, aus jeder Einzelheit herauszudeuten, was der Dichter hineingeheimnißt hat. Wie in jedes Symbol wird jeder etwas anderes hineinlegen, je nach seinen Empfindungen und Erfahrungen, nach seinem Wünschen und Hoffen. Rein künstlerisch betrachtet hat das Werk etwas Schemenhaftes, es ist verkörperte Abstraktion, und auch das Körperliche hat mehr von der Homunculus-Art, als von Blut und Fleisch lebendiger Wirklichkeit. Und trotzdem geht ein starker Stimmungs-Odem von dem Drama

aus, kein wärmender und durchglühender, aber doch ein bestrickender Stimmungshauch. Und wenn man in die Einzelheiten einzudringen sucht, so merkt und ahnt man überall jene reife, tiefgründige Altersweisheit, die zu tiefstem Sinnen verlockt. Vor allem die eine Weisheit, daß leben mehr ist denn dichten, daß es mehr bedeutet, wenn einer das Ideal zu erfüllen sucht, als wenn er nur davon träumt und redet.

Ein Werk dieser Art ist in seiner ganzen Eigenheit heute noch gar nicht darstellbar. Unsere Darsteller sind, was Spiel und Vortrag betrifft, in der realistischen und naturalistischen Alltagsweise allzusehr befangen, um das rein Ideelle, Traumhafte, Symbolische ganz zu bezwingen. Was die Darstellung des „Deutschen Theaters" bot, war relativ genommen in vieler Hinsicht wertvoll. Aber es fehlte gleichsam die Atmosphäre, alles trat zu hart und grell in Erscheinung, es fehlte die Abtönung, das leise Verklingen; viel zu rasch folgte sich Rede und Gegenrede, man merkte zu deutlich, daß jeder doch nur auswendig Gelerntes spreche, und hatte zu selten das Gefühl, daß er die Worte erst aus dem Innersten heraufhole. Der Schluß überstürzte sich geradezu; nach dem Lawinenfall muß unbedingt eine längere Pause eintreten, dann erst, wenn alles wieder still geworden, darf die Diakonissin ihr **Pax vobiscum** beten. Übrigens schreibt das der Dichter auch vor.



August Strindberg, Rausch.

Tragikomödie. Vier Akte, acht Szenen.

Erstaufführung im Kleinen Theater.

15. Oktober 1902.

Ehrsucht, Geld, Weiber, das sind die Dämonen, die den Menschen zermürben, bis er fürs Inferno reif wird. Sie sind es, gegen die der neue Magus des Nordens immer wieder sein J'accuse! und sein Miserere! richtet. Merkwürdigerweise schweigt er vom Alkohol, fast hätte ich gesagt, undankbarerweise. Wein, Cognac und Absynth haben ein gutes Recht, in dem Höllenreigen mit aufzumarschieren, sie haben ihren ehrlichen Anteil an allem, was Rausch und Katzenjammer in der modernen Literatur zuwege gebracht haben. An allen den Wandlungen, die sich im letzten Jahrzehnt an Führern und Geführten vollzogen haben, die aus Kindern der Welt Propheten, aus Umstürzlern Betbrüder, aus Philosophen stammelnde Narren gemacht haben. Wenn ich Strindbergs Inferno, seine Selbstbekenntnisse durchblättere, wenn mir der Kopf wirrt von allen diesen Wahnideen, diesen Fingergottesdeutungen, diesem Tohuwabohu von Erhabenheit und Tollheit, dann steigen unwillkürlich, traumhaft die Abende wieder vor mir auf, die wilden Abende, die wir dereinst im „Schwarzen Ferkel" verlebt, verzecht, verschäumt haben. Im „Schwarzen Ferkel", wo Stanislaus Przybyczewski den Cognac in Flaschen herumreichte, Richard Dehmel Hymnen redete und August Strindberg wie ein Priester der Kybele thronte. Gott behüte, daß ich die Bekehrungen der Modernen auf den Alkohol zurückführe, auf ihn allein. Vielleicht wäre es auch ohne ihn gegangen, in dieser Zeit der Theosophie und des Spiritismus, der Heilsarmee und der Wunder von Lourdes. Wie sollen die suggestionsfähigsten aller

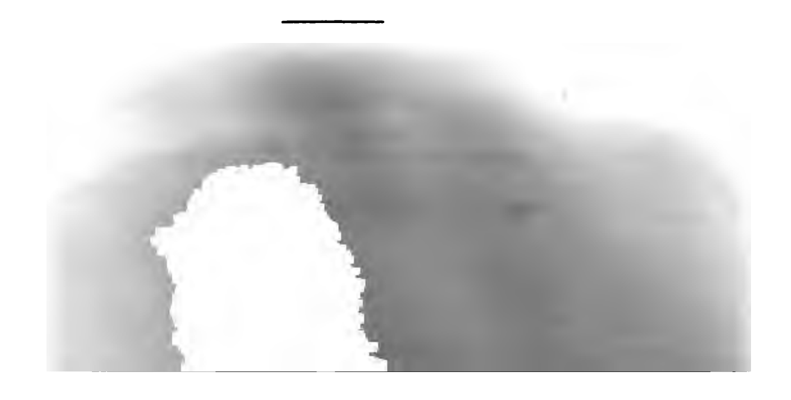
Erdenkinder, die Künstler, der geistigen Infektion entgehen, deren Bakterien die ganze Luft erfüllen! Es ist alles echt an August Strindberg, seine Zerknirschungen und seine Ekstasen, seine Ängste und seine Verzückungen, sein Größenwahn wie seine Demutsparoxysmen, echt aber auch das bißchen Komödianterei und Charlatanerie, das überall mit unterläuft, echt vor allem auch die Ironie, die immer wieder an den eigenen Empfindungen skeptisch herumzerrt und Götterphysiognomieen in Fratzen verkehrt. Von dem Wahrheitsgeist, der die Konfessionen des heiligen Augustins durchweht, sind auch die Bekenntnisse Meister Augusts erfüllt. Aber seine Gläubigkeit ist weniger solide gebaut. Auf zehn Jahre berechnet er sie selbst; mir scheint, sie ist mehr Papier- als Goldwährung, sie hat ihren Tageskurs und kann eines Tages ausgelost und abgelöst werden. Auch zweifle ich, ob Sankt Augustin je in Versuchung geraten ist, seine Konfessionen zu einem Theaterstück umzuarbeiten. An August Strindberg ist der Versucher herangetreten, und er hat keinen Widerstand geleistet. Oder sollte es die „große Buße" sein, die ihm auferlegt ist, daß er auch als Frommer immer weiter schreiben muß für die Bühne, die Stätte des großen Baal? Die Bühne als refugium peccatorum, das ist etwas, wovon die alten Heiligen nichts ahnten. Aber warum nicht? Sie hat ebenso ihre Schrecken wie die Wüste.

*

August Strindberg, der ohne Zweifel dereinst davon geträumt hat, die Rolle des neuen Paracelsus, des neuen Cagliostro oder Saint Germain zu spielen, ist nicht nur im Goldmachen, sondern auch in sonstigen alchimistischen Künsten wohl erfahren. Mit groß[illegible] [illegible] hat er aus seinem Inferno das Theat[illegible] herausdestilliert. Maurice, der Pariser [illegible] im

Auszug alles das durch, was der Selbstbekenner des Inferno an sich und in sich erlebt, erlitten, erträumt hat. Ein Schwächling, solange ihm kein äußerer Erfolg den Rücken stählt, fühlt er sich als Imperator, als Halbgott von der Stunde an, da sein Drama den Beifall der Masse findet. Im Siegesrausch verführt er die „Freundin“ seines Freundes und läßt sich von ihr verführen; die eigene Freundin, die mit hündischer Treue an ihm hängt, schüttelt er von sich und mit ihr das Kind, das bis dahin sein Abgott war. Im wilden Sinnentaumel verwünscht er den Freund und verwünscht er das Kind, in dessen Dasein die neue Geliebte eine Beeinträchtigung sieht; sie verlangt, daß er nur einen Gott anbete, sie selbst. Auf den Rausch folgt die Ernüchterung wie ein jäher Sturz in den Abgrund. Die Mächte, die die Welt regieren, rächen jede Hybris mit grausamer Folterlust. Diese antike Weisheit ist auch Strindbergs Norm und Leitstern; sein Gott hat mehr vom alten Jahve oder Zeus als vom Gotte des Nazareners. Gleich am Morgen nach der Siegesnacht stirbt plötzlich das Kind; die Verwünschung des Vaters hat, wie es scheint, dämonische Wirkung geübt. Maurice kommt denn auch in den Verdacht, der Mörder seines Kindes zu sein. Er wird verhaftet und mit ihm das Weib, die große Verführerin. Furchtbare Stunden sind es, die die beiden durchmachen müssen; sie fühlen sich durch das gemeinsame Schicksal, durch die Verachtung der Welt aneinandergekettet wie Galeerensträflinge, und doch hassen sie sich, mißtrauen einander, wüten gegeneinander, weil jeder den anderen klein und schwach gesehen. Hier offenbart sich der Dichter als ein wahrer Magus, ein Zauberer, der innerste Geheimnisse der Menschenseele enthüllt, der an tiefste Rätsel des Lebens, der Welt, der Ewigkeit rührt. Aber das Drama sinkt rasch von dieser Höhe herab. Der Theatermann wird über den Propheten mächtig. Die Tragödie läuft beinahe in eine

Posse aus. Was an Mystik in den Vorgängen zu stecken schien, war nur theatralisches Blendwerk. Die Blitze waren Kolophoniumlicht, die wilden Donnerschläge nichts als Blechgerassel. Zwei Tage hat Maurice auf der Folter gelegen — ganz zwecklos, grundlos. Das Kind ist nicht durch die Magie der Verwünschung, sondern an einer Krankheit gestorben, die schon lange in ihm wühlte. Wie ein vom Alp Erlöster atmet der brave Vater auf. Freilich, schuldlos war er nicht. Und deshalb wird er Buße tun und in die Kirche gehen. Aber diese Buße ist nur ein Wort und bleibt nur ein Wort. In Wahrheit sehen wir nichts von einem Büßer. Unsere modernen Heiligen machen es sich leicht mit diesem Begriff. Wenn sie büßen wollen, gehen sie nicht in ihr Kämmerlein, sondern auf die Straße und schwatzen, schwatzen, schwatzen. Ganz wie der zweite Büßer, der in dem Stück herumläuft, der Freund des Dramatikers. Der behauptet auch fortwährend, ein großer Sünder und ein großer Reuiger zu sein. Er betätigt seine Reue aber mit nichts, als daß er bald in dieser, bald in jener Kneipe auftaucht und mit Gram seinen Becher leert. Wie man sieht, hat es doch sein Mißliches, religiöse Selbstbekenntnisse zu einem Theaterstück zu verarbeiten; man denkt ans Publikum, an die skeptische Großstadtmasse, und verdünnt den Glaubenswein mit Zusatz von Wasser, viel Wasser, viel Nüchternheit, Rationalismus und Alltagsmoral.



Hermann Sudermann, Die Ehre.

29. November 1889.

Der Realismus, welcher der Gesellschaft einen Spiegel vorhält, in dem sie sich erkennt, wie sie ist, reißt die Bühne immer kräftiger an sich, und sie merkt es kaum. Schon empfindet das Publikum alles Unwirkliche und Unwahre zugleich als matt und schal — die Mißerfolge der Operette, des Schwanks, des Rührspiels erklären sich allein aus dieser um sich greifenden Wandlung der ästhetischen Neigungen, — und da das jüngere Geschlecht der Schaffenden gerade in seinen Besten unbedingt das Streben nach Wahrheit als Leitstern anerkennt, so wird die Bühne in Bälde ganz in seinen Händen sein, so sehr die Beherrscher der Bühne heute sich noch wehren. Nicht zu den geistigen Führern des jüngeren Geschlechts, wohl aber zu seinen tüchtigsten und zugleich besonnensten Kämpen gehört Hermann Sudermann, dessen Schauspiel „Die Ehre“ am Mittwoch-Abend einen vollständigen Sieg davontrug. Dieser Sieg ist um so bemerkenswerter, als er auf der Bühne des Lessing-Theaters erfochten wurde, jener Bühne, die bislang trotz ihres Schutzpatrons, den sie sich erwählt, ganz in den Banden des Alten und Veralteten, des Franzosentums und seines oberflächlichen, spielenden, auf Schein und Phrase gerichteten Geistes gekettet lag. Der Realismus aber entspricht einer echt germanischen Reaktion gegen den Romanismus, denn germanisch war es von jeher, nicht an der Schale zu haften, sondern in den Kern zu dringen, statt schillernder Äußerlichkeit ernste, schlichte Innerlichkeit, statt der Phrase die Wahrheit zu suchen. In diesem Sinne germanisch ist auch Sudermanns Schauspiel, freilich nur zur Hälfte dessen, was es bringt. Mit einer Entschiedenheit und Entschlossenheit, deren Wirkung unwiderstehlich ist,

geht der Dichter einem der großen Vorurteile der Gesellschaft, dem aus dem Mittelalter überkommenen Ehrbegriff, zu Leibe. Dieser Ehrbegriff stellt alle wahre Sittlichkeit auf den Kopf; nicht die Größe und Reinheit der Seele, sondern die äußere „Korrektheit“ ist seine Losung. Eine solche Luxusehre kann sich natürlich nur ein Teil der Menschheit erlauben, jene äußerlich vornehme Gesellschaft, die Sudermann in einigen ihrer hohlsten Vertreter, allerdings nicht ohne Übertreibung und Einseitigkeit, kennzeichnet. Das niedere Volk steht jenem Ehrbegriff ganz fern. Aus diesem Gegensatz treibt der Konflikt, den das Schauspiel durchzuführen sucht, hervor. Robert Heinecke, der, aus einer Arbeiterfamilie hervorgegangen, dank dem Arbeitgeber seines Vaters eine bessere Erziehung genossen hat, kehrt nach langer Abwesenheit in das Vaterhaus zurück. Dort stößt er auf Ansichten, die den seinen vollkommen entgegengesetzt sind. Seine Schwester Alma ist von dem Sohne des Fabrikherrn verführt worden; weder sie noch die Eltern Roberts aber begreifen den zornigen Schmerz des Bruders und Sohnes über diese Schande, da ja der Fabrikherr den Leichtsinn seines Sohnes durch Zahlung einer großen Geldsumme an die Eltern gesühnt hat. Ein Abgrund klafft zwischen Eltern und Sohn, und dieser sieht keinen andern Ausweg, als sich vom Vaterhause vollständig zu trennen. Wie er den Anschauungen der niederen Stände, so steht Lenore, die Tochter des Fabrikherrn, den Ansichten, die in ihrem Hause herrschen, wurzelnd in der Lüge des äußerlichen Ehrbegriffs, fremd gegenüber. Auch sie löst sich von den Ihrigen los und vereinigt sich mit Robert, dem Jugendgeliebten. An der Rache, die dieser gegen den Verführer sinnt, hindert ihn ein Freund, der ihm vorhält, daß seine innere Ehre nicht zu Schaden gekommen sei; die wahre Ehre des Menschen sei es, seine Pflicht [illegible], wie [illegible] das eigene Gewissen vorschreibe, und

wenn das geschehe, nach keinem Urteil und Vorurteil der Gesellschaft zu fragen. Über diese Tendenz des Schauspiels, die auf Tolstois Glaubensbekenntnis zurückführt, mich näher auszulassen, ist hier nicht der Ort. Die eigentliche Bedeutung des Schauspiels ruht nicht in ihr, sondern in der lebensvollen Charakteristik der Arbeiterfamilie und des Fabrikherrn. In wenigen Strichen sind diese Gestalten aufs markigste gekennzeichnet. Auch die Sprache ist in den Szenen, die sich im Hinterhause abspielen, von packender Naturwahrheit, und die Stimmung, die sich aus Gestalten und Sprache erzeugt, ein beklemmendes Grau in Grau, von einer Poesie erfüllt, die an Hebbel und Otto Ludwig gemahnt. Daneben laufen jedoch Szenen und Charaktere, in denen der Verfasser mit der Birch-Pfeiffer und der Marlitt wetteifert; alltägliche Theaterfiguren reden in einer schellenlauten Sprache, und ein krasser Effekt überpurzelt den andern. Es ist, als ob der Dichter, dessen Eigenart ja überhaupt noch nicht entwickelt erscheint, sondern noch allerwege nach Mustern, bald nach Zola, bald nach Ibsen gravitiert, zu der Wirkung echter realistischer Poesie noch nicht das festeste Vertrauen gehegt und deshalb versucht habe, durch Häufung statt durch Verinnerlichung um jeden Preis zu siegen. Auch in der Technik ist Sudermann noch Schüler; die Handlung entwickelt sich mehr in epischen Bildern, in Gesprächen, die oft von dem Kern der Sache ganz abschweifen, als dramatisch und organisch aus einem Kern heraus. Immerhin ist es mit Freuden zu begrüßen, daß wieder einmal ein starkes Talent die Bühne sich erobert hat.

Hermann Sudermann, Drei Einakter.

6. Oktober 1896.

Um die Wende des vorigen Jahrhunderts lebte in Weimar als Schriftsteller für alles der heute mehr berüchtigte, einst aber vielumschwärmte August Kotzebue. Er überschüttete die Welt mit Literatur aller Art, Trauer- und Schauspielen, Komödien und Schwänken, Romanen und Novellen, Einaktern und Fünfaktern, alle Stile durcheinanderwirrend, heute in griechisch-französischer „Attitüde", morgen romantisch, heute Goethe-Schillerisch, morgen mit Iffland um die Palme ringend, stets aber das Rührselige mit dem Pikanten in geschickter Mache vereinend. Alle seine Werke offenbaren poetisches Talent, aber das Talent war durchaus zuchtlos; niemals war es Kotzebue um irgend eine Sache zu tun, mochte diese Sache nun Menschheit oder Volk, Kunst oder Weisheit, Haß oder Liebe heißen; immer gab es für ihn nur ein Ziel, einen Zweck: die Augen auf sich zu lenken, in der Gesellschaft eine Rolle zu spielen und als Hofdamen-Dichter zu glänzen. Das eine, worin alle menschliche Größe wurzelt: die innersten Probleme des Daseins innerlich ernst und heilig zu nehmen — ich möchte dies eine das Religiöse im tiefsten Sinne des Wortes nennen — dies war dem Manne, dem Leben und Kunst nur eine Roulette war, vollständig versagt geblieben. Aber gerade deshalb, weil er alles so leicht nahm, weil es ihn gar keine Überwindung kostete, jedes Thema für den Augenblicksgeschmack der Familie Toutlemonde zuzurichten, fanden alle Mitglieder der Familie ihn „bezaubernd", und „Heimat" — Verzeihung, — ich meine natürlich „Menschenhaß und Reue" hielt einen Triumphzug von Memel bis Paris. Nur bei [illegible] und den jungen Idealisten der romantischen [illegible] dem literari-

schen Spieler nicht, in Gunst zu kommen; sie durchschauten die eklektische Mache, die geistige Frivolität des Erfolgshelden auf den ersten Blick, und sie bekämpften ihn, wie eben Tempelpriester einen unwürdigen Zudringling bekämpfen. Sie haben ihn nach langem Streit besiegt. Heute ist Kotzebue tot. Aber noch lebt sein Geschlecht. Und Hermann Sudermann heißt der literarische Nachkomme Kotzebues, der unter uns lebt. Die Charakteristik, die ich von dem Ahnherrn gegeben, paßt mit unwesentlichen Einschränkungen auch auf den Enkel; doch als Schaffender ist Sudermann gleichsam nur ein Auszug Kotzebues, er ist nicht so frivol, aber auch nicht so reich und vielseitig, und das Publikum, um dessen Beifall er vornehmlich in sehnender Minne wirbt, das sind ohne Zweifel nicht die Hofdamen Weimars, sondern die Börsen- und Finanzdamen des Berliner Tiergartenviertels. Die neueste Gabe, mit der unser Salonpoet sein Publikum erfreut hat, sind drei Einakter; sie fanden am Sonnabend im „Deutschen Theater" jene begeisterte Aufnahme, mit der die Kotzebues aller Zeiten zehn Schaffensjahre lang für den ausbleibenden Dauer- und Nachruhm entschädigt werden. In jedem der drei Einakter regt sich der Dichter, der in Sudermann steckt; jedesmal aber wird der Dichter von dem Macher und Taschenspieler verdrängt; jedesmal ermattet der ideale Anlauf sofort, und nur die Trivialität kommt ans Ziel. Nicht an den Stoffen, die ein Künstler sich wählt, erkennt man seinen Wert oder Unwert, — denn auch die kläglichste Mittelmäßigkeit wagt sich an Faust-, Ahasver- und Hohenstaufen-Stoffe, — wohl aber erkennt man Wert oder Unwert an der Art, w i e ein Künstler die Probleme, die sich ihm bieten, erfaßt, ausbeutet und bewältigt. Legt man diesen Maßstab an die Kunst Hermann Sudermanns an, so wird sie ohne weiteres zu kurz befunden werden. Sudermann treibt mit den Problemen nur

ein gauklerisches Spiel, er sucht nicht das Höchste und Tiefste, das in ihnen sich birgt, zu gestalten, sondern nur gerade soviel herauszuschlagen, wie nach des Taschenspielers Ansicht hinreicht, sein Publikum zu kirren, zu prickeln und zu verblüffen. Durch diese Flüchtigkeit und Oberflächlichkeit, ich möchte sagen durch dies Knabbern an den Problemen unterscheidet sich Sudermann von dem Dramatiker, den die Verständnislosigkeit in einem Atem mit ihm zu nennen pflegt, von Hauptmann. Hauptmann durchdringt die Probleme stets um ihrer selbst willen, und er holt aus ihnen heraus, was seine Kraft leisten kann, niemals gibt er ein Titelchen von den Anforderungen der Kunst um der Augenblicksgunst des Publikums preis; und darum ist er stets — gleichwie Wildenbruch — ein Priester, ein Geweihter der Kunst, ein Dichter und kein Salongaukler. Es ist nicht sonderlich schwer, nachzuweisen, wie sich auch in den drei Einaktern Sudermanns spielerische, nur auf den Theatererfolg versessene Art bezeugt. In dem ersten der kleinen Stücke, „Teja“, ist der Stoff so bedeutsam wie nur möglich: es handelt sich da um nichts mehr und nichts weniger, als um den Untergang der Ostgoten in der Schlacht am Flusse Sarnus, um den Tod eines ganzen Volkes, das, von seinem Heldenkönige angefeuert, sterben will, weil es nicht mehr mit Ehren leben kann. Welch' ein gewaltiges Problem dieser Stoff birgt, ist leicht erkennbar. Daß auch Sudermann es ahnt, das beweist der erste Teil seines Dramas, der eine fast monologische, immerhin aber packende Charakteristik des Königs Teja umspannt. Dieser erste Teil ist jedoch nur der ideale Anlauf. Das Problem ernsthaft durchzuführen, daran denkt Sudermann gar nicht. Er legt sich von vornherein die Frage vor, wie mache ich das Problem so zurecht, daß es meinen Freundinnen im Berliner Westen faßbar und schmackhaft und kurzweilig erscheint? Die Kurzweiligkeit erreicht man am bequemsten durch Einaktigkeit,

das Faßbar-Schmackhafte aber am einfachsten dadurch, daß man das — Weib in die Geschichte mit hineinzieht. Nun gut, ich habe nichts gegen das Weib. Aber ein Mann und ein Weib, in einem Empfinden geeint in der Todesstunde — diese dichterische Aufgabe löst man nur mit der wilden Leidenschaftsenergie eines Grabbe, mit der psychologischen Spürkraft eines Hebbel, mit dem naiven Sinnlichkeitsbehagen, wie es Gottfried Keller in „Romeo und Julia auf dem Dorf" entfaltet. Wildheit jedoch und Psychologie und Naivität, — das sind drei Dinge, mit denen man das Tiergartenviertel nicht berückt, — da zieht nur Claurenhafte Süßlichkeit und jene theatralisch verlogene Geziertheit, welche gern als Naivität gelten möchte, aber ihr nur ähnelt wie die Schminkröte der Jugendröte. Mit solcher Geziertheit verschminkt Sudermann denn auch sein Drama, und so kriegt er es fertig, den Helden Teja zu einem läppischen Fant zu verkleinern, der es noch in letzter Stunde lernt, daß es lohnender ist, „für die Weiber", als für Volk oder Ehre oder Götter in den Tod zu gehen. Es ist nun einmal so; der Held kann nicht größer sein als sein Dichter, und wenn ein Sudermann einen Teja schafft, dann schafft er eben einen Sudermann in Tejakostüm; der nimmt wohl hier und da die Pose des herben Idealisten und Weiberfeindes an — denn auch damit „kirrt" man „sie" zuweilen, — aber im nächsten Augenblick hopst er doch wieder in die gewohnte Art des Salon-Don Juan zurück. Mit der Charakteristik steht die Sprache des Zwergdramas in Einklang. Sie schwankt „voll Anmut" zwischen Wildenbruch-Pathos, Berliner Straßenjargon und geschraubter Buchsprache auf und nieder. So ergötzlich es aber ist, zu beobachten, wie ein Dichter sich abmüht, die Tragödie des Ostgotenvolks dem Berliner Westen mundgerecht zu machen — ergötzlicher noch, ein Schauspiel für Götter war es, zu beobachten, mit welcher Begeisterung die Sudermann-Gemeinde

den Heldentrotz der germanischen Recken bejauchzte. Schade, daß diese Finanzwelt ihre Kampfes- und Waffenlust nur im Theaterparkett betätigt. . . . In dem zweiten der Einakter „Fritzchen“ rührt Sudermann an das Problem, das durch den Gegensatz zwischen den Forderungen natürlicher Menschlichkeit und einzelnen Bestimmungen des gesellschaftlichen Ehren-Kodex geschaffen wird. Auch dieses Problem verflüchtigt Sudermann in spielender Gaukelei, indem er es auf Grund eines ganz ausnahmsweisen, spitzfindigen Einzelfalls durchführt. Infolgedessen bietet der Einakter geistig und seelisch nicht mehr, als ein spannender Reporterbericht. Künstlerisch steht trotzdem das „Fritzchen“ um ein Bedeutendes über dem „Teja“, weil es in Sprache und Gestaltung von einem Hauch echten, wirklichen Lebens durchweht wird. Von diesem Vorzug weist nun wiederum der dritte der Einakter „Das ewig Männliche“ nicht eine Spur auf. Das Thema, daß nur zu oft „das Weib“ der gespreizten, geckenhaften Männlichkeit den Vorzug vor dem echt und kernhaft Männlichen gibt, hätte sich zu einem Lustspiel großen Stils ausspinnen lassen. Sudermann beutet es nur zu einer Farce aus, deren stimmungslose Phantastik weiter nichts erweist, als daß der Allesmacher besser seine Hände vom Phantastischen läßt. Hier und da erfreut das Werkchen durch eine poetische und gedankliche Feinheit, als Ganzes aber schleppt es sich mit dürren Versen und unter sehr schwachem Zufluß von Laune und Humor müde dahin, um schließlich im Sande kleinlicher Frivolität zu verlaufen. Immerhin, — lärmende Anerkennung fand auch dieses Stücklein, obwohl noch kurz vor Fall des Vorhangs die Mitglieder der Sudermann-Gesellschaft rings um mich her verzweifelt — gähnten. Trotz allen Lärms jedoch werden die Einakter — ausgenommen vielleicht das „Fritzchen“ — sehr bald von der Bildfläche unserer Bühne verschwinden.

Der Theaterdichter.

Phantasie über das Thema: Hermann Sudermann und sein Schauspiel „Stein unter Steinen“.

11. Oktober 1905.

I

Von der äußeren Erscheinung und der inneren Wesensart des Theaterdichters.

Von den sonstigen Poeten unterscheidet sich der Th. D. dadurch, daß seine Phantasie die Welt und ihre Dinge nicht umschlossen von Luft und Äther, von Sonnen und Sternennebeln sieht, sondern eingespannt in den engen Rahmen von Soffitten und Kulissen. Die Sonnen seiner Welt sind Reflektoren, seine Wälder sind von Pappe. Und was an Menschen in seiner Welt herumkriecht, das erblickt er immer nur in der Gestalt des Mimen X. und der Mimin Z. Vor dem Rahmen aber erschaut seine Phantasie ein buntgeflecktes, vielköpfiges Ungetüm, das seinen Grimm durch widerwärtige Zischlaute, sein Behagen durch lieblich rauschendes Zusammenschlagen der Vorderpfoten zu erkennen gibt. Dieses Ungetüm bedeutet für den Th. D. Schicksal, Fatum, Gottheit. Ihm gilt all' sein Sinnen, seine Andacht, seine Anbetung, ihm opfert er alles, was er besitzt; wenn es sein muß: auch Intellekt und Überzeugung. Der Th. D. hat einen Fonds von Begabung und Eigenart wie jeder andere Poet. Nur wagt er sich ungern mit dem Eigenen hervor, denn er weiß, er stößt damit an. Sicherer ist's, sich an das Gewohnte, Eingeführte, Bewährte zu halten. Mit dem Neuen macht man zu leicht unangenehme Erfahrungen, und die machen nervös, zittrig, unsicher. Immer ängstlicher fragt sich der Th. D. mit jeder neuen Saison: Wie kommst du diesmal der hehren Gottheit, dem faulen, fetten, satten, bequemen Ungetüm am besten bei?

Mit welcher Überraschung, welchem Effekt kitzelst du es am wirksamsten aus seinem Halbschlaf auf? In welche Mode mag es zurzeit vernarrt sein? Hat es augenblicklich mehr Sinn fürs Lustige oder Jämmerliche, fürs Soziale oder Phantastische, fürs rührend Edelmütige oder fürs Obszöne? Welche Mimen sind heuer die verhätscheltsten, daß ich nach ihrer Fasson das Zeug zuschneide? Soll ich in stimmungsvollen Dekorationen machen, oder hat's Ungetüm zur Abwechslung wieder mal Neigung fürs Schlichte, Prunklose? . . . Armer Yorik, wie entäußerst du dich Stück um Stück deines Selbst! Kein Wunder, daß aus deinen Werken schließlich alle Natur herausgepumpt erscheint und nur noch Mache übrig bleibt. Retortenarbeit, kein lebendig organisches Wachstum. Andere Poeten zeigen deutlich eine ständige Fortentwickelung vom Unvollkommenen zum Vollkommenen, von Unklarheit zur Klarheit, von Gärung zur Reife. Der Th. D. schwankt hin und her, purzelt auf und ab. Aus den Werken selbst ist es absolut nicht zu entscheiden, ob die „Heimat" älter ist oder „Stein unter Steinen". Nur ein leitender Faden ist erkennbar: die Moden der Zeit.

II

Vom Dichten und Trachten und den Idealen des Theaterdichters.

Th. D. macht alles. Alles, was das Ungetüm will. Heute dies, morgen das, heute so und morgen anders. Sein Ideal ist der selige Kotzebue. Literarisches Warenhaus, aus allen Fabriken das Populärste zusammengeholt. Massenartikel, für jeden Geschmack etwas. Höchstes Dichten und Trachten des Th. D.'s ist, zwanzig Mal an einem Abend auf Befehl vor dem Theatervorhang zu stehen und

Verbeugungen zu machen. Ungetüm schreit: Th. D. heraus! Und alsbald erscheint Th. D., wie an Drahtstrippe herbeigezogen. Steht, wird blaß, erholt sich, lächelt. Das ist sein Glück, darin sieht er das Glück, sein Ziel. Armer Yorik!

III

Vom Kulturwert des Theaterdichters.

Weisheit und Poesie an den Quellen aufzusuchen, dazu hat das vielköpfige Ungetüm keine Zeit oder keine Kraft. Das ganz Ursprüngliche, ganz Eigenartige, Ungemischte ist für das vielköpfige ein zu starker Trunk. Es will ihn verdünnt, gemildert, versüßt; es will von der Philosophie nur einen Extrakt und von der Originalpoesie nur eine Abkochung. Da stellt sich der Th. D. als willkommener Vermittler und Zwischenhändler ein. Woher er seine Bilder, Sprache, Weisheit, Ethik hat, das ist dem Ungetüm ganz gleichgültig. Wenn er das alles nur in pikanter Sauce auftischt. Pathetisch ruft er: „Schande! Was ist Schande? Unser Leib ist ein Tempel ... Und Gebären ist ein Gottesdienst." Und das Ungetüm jubelt ihm zu, als ob der Vermittler der Entdecker solcher Weisheit wäre. Was schadet's denn auch. Popularisierer sind nun mal ein Bedürfnis.

IV

Der Theaterdichter kommt in Stimmung.

An einem Sommerabend wandert der Th. D. durch die Straßen Berlins. Tief versunken in träumerisches Sinnen. Ein Königreich für einen Stoff zu einem Zugstück! Plötzlich schreckt ihn wirres Geräusch von Knarren, Pfeifen, Hämmern aus seinem Sinnen auf. Links an der

Straße dehnt sich der Werkplatz eines Steinmetzmeisters. Vor weißbestäubten Schuppen überall Steinblöcke zerstreut. Im Hintergrunde Haus mit grünumrankter Veranda. An den Wänden der Schuppen und des Hauses „stehen und hängen, wo nur ein Platz sich findet, Gipsmodelle: Figuren, Reliefs, Ornamentstücke". „Reiches Arbeitsleben." „Vor den Blöcken arbeiten Steinmetze oder Bildhauer, die ersteren mit blauer Schürze, die letzteren mit langem, weißgrauem Kittel . . ." Erstes Empfinden des Th. D.'s: Hübsches, bewegtes Bild. Zweites Empfinden: Fast großstädtisches Bühnenbild. Müßte sich im . . . famos ausnehmen. Längere Pause. Drittes Empfinden, jäh aufwallend: Mein Gott, ich glaube, noch kein Konkurrent hat Steinmetzwerkplatz auf die Bühne gebracht. Viertes Empfinden: Machen wir! Neben dem Werkplatz ist eine Destille, aus der wildes Geschrei hervordringt. Eben zerrt ein Polizist eine verlumpte Gestalt auf die Straße hinaus. Steinmetze sammeln sich, machen Witze, sind empört. . . . In der Seele des Th. D's. fiedet's und gärt's. Es ist gerade eine Zeit, in der die Literatur liebevoll in alle Nachtasyle niedersteigt, alle Kaschemmen durchspürt und in jedem Walzenbruder einen verkümmerten Genius sieht. Das Kochemerloschen wird bereits Salonsprache. Und längst schon ist das Herz des Th. D's. voll von dem Gedanken: Nimm die Konjunktur wahr! Noch ist's Zeit. Unwiderstehlich schießen in seiner Phantasie die Vorstellungen: Steinmetzplatz und Verbrechertum zusammen.

V

Vom guten Gedächtnis und von anderen guten Eigenschaften des Theaterdichters.

Einige Tage später sucht der Th. D. den Besitzer der Bildhauerei auf und bittet um Erlaubnis, sich den Betrieb

näher ansehen zu dürfen. Der Besitzer führt ihn selbst herum und schimpft dabei gelegentlich auf den Verein zur Besserung entlassener Strafgefangener, der ihm immer wieder Subjekte auf den Hals schicke, die sich binnen kurzem als unverbesserlich erwiesen. . . . Th. D. geht tiefbefriedigt ab. Er hat nach der Natur, der Wirklichkeit studiert und sein Notizbuch mit zahlreichen Bemerkungen gefüllt. Die wichtigste lautet: Steinmetze tragen blaue Schürzen, Bildhauer weiße Kittel. „Und ich soll kein Realist, kein scharfer Beobachter sein! Na, ihr werdet sehen!" Gegen die Ansicht aber, die der Geschäftsmann über die entlassenen Strafgefangenen aussprach, empört sich die humane Gesinnung des Th. D.'s. Im Gegenteil, „mein" Geschäftsherr muß ein Edelmensch sein, gerade mit sogenannten Verbrechern die günstigsten Erfahrungen machen. . . . Und immer klarer wird ihm die Idee des neuen Stücks, ein Kristall schießt an den andern an, immer deutlicher treten die Gestalten vor sein Auge. Schon sieht er sie lebhaft auf der Bühne agieren. Oskar Sauer als milder, edelmenschlicher Prinzipal. Und ihm gegenüber Bassermann, selbstverständlich Vagabund, Verkommener, aber mit dem göttlichen Seelenkern, der nur entfaltet zu werden braucht. Für Else Lehmann brauch' ich natürlich eine Rolle als geknickte Jungfrau mit „vaterlosem" Kind, für Rittner etwas Saftiges, Humoristisches, sagen wir einen humoristischen Strolch. Und Emanuel Reicher? Ach, was spielte der doch gleich im „Nachtasyl"? So was Ähnliches. . . . Daß die Gestalten sämtlich schon zu Dutzenden in der Literatur herumlaufen, was liegt daran? Umsonst hat man sein gutes Gedächtnis nicht. Und plötzlich taucht in eben diesem Gedächtnis die Erinnerung an Spielhagens „Sturmflut" auf; in dem Roman bildet ja auch ein Steinmetzgeschäft mit Werkplatz einen der Hauptschauplätze. Und es gibt da eine so rührende Gestalt, die liebe blinde Cilli,

die auf der Bühne noch ganz anders wirken müßte. Nehmen wir sie noch mit und verwandeln sie durch einen Strich in eine Originalfigur; statt der Blindheit geben wir ihr einen Buckel. Herrlich, und als Kontrastfigur wird sich sehr gut eine brutale Kraftnatur ausnehmen, wie wir sie mit aristokratischem Deckblatt schon öfters verwendet haben. Diesmal aber ist plebejisches Deckblatt angebracht.

VI

Abschluß- und Titelfrage.

Zwei große Fragen bleiben noch zu erledigen. Soll die Geschichte tragisch enden, soll Bassermann, der entlassene Strafgefangene, trotz des göttlichen Kerns untergehen, oder soll er als Sieger zur Höhe schreiten? Am besten wohl das letztere — denn die Zeitstimmung scheint für günstige Ausgänge zu sein. In seiner frohen Erregung vergißt der Th. D. ganz, daß auch ein günstiger Ausgang gründlich motiviert sein muß. Noch wichtiger ist die Titelfrage. Der Th. D. liebt seiner ganzen Natur gemäß die schillernden, auffälligen, poetisierenden Titel. Wahre Plakat- und Reklametitel, wie zum Beispiel „Schmetterlingsjagd". Lichtenbergs Satz: „Ich habe wohl hundertmal bemerkt, daß Bücher mit einem sehr einnehmenden, gut erfundenen Titel nichts taugen; vermutlich ist er vor dem Buche selbst erfunden, vielleicht oft von einem andern" — ist nicht für den Th. D. geschrieben. Er braucht ihn auch nicht zu kümmern, denn auch er hat ja den großartigen Titel schon gefunden, als er den Steinmetzwerkplatz inspizierte. „Stein unter Steinen" — wie poetisch, romanhaft das klingt. Daß der Titel nicht im geringsten paßt — denn die Heldin des Th. D. ist nicht einmal eine Niobe en miniature, nicht einmal ein Ansatz, absolut nicht versteint — das ist

schnuppe. Mit irgend einer Phrase wird der schöne Titel erklärt, und damit basta.

VII

Von der Aufführung.

Lessingtheater, selbstverständlich. Denn dort agieren Bassermann, Reicher, Rittner, Sauer, Else Lehmann. Und auf ihre Fasson hin sind ja die Figuren zugeschnitten. Tout Berlin ist versammelt, soweit es nicht was Besseres weiß, als im Theater zu hocken. Alles geht nach Wunsch. Sauer als Edelgreis und Maria Ursus als buckliger Engel gewinnen leichten Sieg im ersten Akt. Zweimal darf statt ihrer der Th. D. an die Rampe treten. Im zweiten Akt entscheiden Reicher und Rittner, im dritten Bassermann und Else Lehmann den Sieg. Vor allem spielt Bassermann mit einer Kraft, mit einer Fülle realistischer Nuancen, daß er immer wieder und wieder hervorgerufen wird. Und immer wieder erscheint der Th. D. Nach dem vierten Akt, wo ein fallender Block mehr Staub aufwirbelt, als die ganze Geschichte wert ist, wütender Kampf zwischen Klatschern und Zischern. Der Kritiker sitzt unbewegt und versteht nicht, weshalb die Leute sich erhitzen. Ein braves Stück mit braver, humaner Tendenz. Literarisch recht annehmbares Mittelgut, fast ohne jede individuelle Prägung. Jeder Akt theatralisch geschickt zugespitzt, aber kein organisches Ganzes, alles in Episoden zersplittert. Viel Mache, aber hier und da auch ein echter Laut und manches Feine in Wort und Gestaltung. Zur Erhitzung, gegen und für, gar kein Anlaß.

VIII

Nach der Aufführung.

Im Parkett und in den Logen zahlreiche Geschäftsbesitzer. Alle tiefgerührt von dem Schicksal des entlassenen Sträflings. In der ersten Aufwallung nimmt sich jeder vor, nur noch „entlassene“ Edelmenschen zu beschäftigen. Wehe aber dem Entlassenen, der sich noch heute am Dienstag auf die Rührstimmung verlassen wollte! Theatererregungen flackern jäh auf und verlöschen jäh — wie Strohfeuer.

Ludwig Fulda, Der Sohn des Khalifen.

2. März 1897.

Ludwig Fulda als Erzieher. Und zwar als Fürstenerzieher. Das ist der Beruf, für den sich — wenn nicht das Talent, so doch die Neigung des beliebten Theaterdichters immer deutlicher entwickelt. Schon in seinem „Talisman“ gab er eine Art Anweisung, wie sich Monarchen und Monärchlein zu verhalten haben, wenn sie von der Geschichte das Prädikat „der Gute“, „der Brave“, „der Edle“ ausgestellt haben wollen. In seinem neuesten Regentenspiegel, „Der Sohn des Khalifen“, setzt der dramatische Fenelon jene Anweisung fort; vor allem ist es ihm darum zu tun, die Könige und ihresgleichen zur Güte, zum Mitleid, zum sozialen Wohlwollen zu erziehen. Und zu diesem Zwecke bringt er ihnen eine Reihe ehrwürdiger Sprichwörter, zum Beispiel: „Quäle nie ein Tier zum

Scherz", „Wie du mir, so ich dir", „Was du andern tust, tust du dir" in empfehlende Erinnerung. Vielleicht lohnt das Schicksal die pädagogischen Anstrengungen Fuldas dadurch, daß es ihm gelegentlich ein „Parterre von Königen" beschert. Wir andern Sterblichen können ja doch aus verschiedenen Lehren des Dichters — daß man nicht unnütz Städte zerstören, daß man nicht zuviel köpfen lassen soll — den rechten Nutzen schwerlich ziehen. Die Einkleidung, in welcher Fulda seine Moral zum besten gibt, ist theatralisch nicht übel zurechtgewebt. Assad, der Sohn des ebenso greisen wie wackligen Khalifen Alhadi, ist von Kind auf das Muster eines tyrannischen Bösewichts. So behaupten wenigstens seine Diener und unverantwortlichen Ratgeber; wir selbst merken von der ungewöhnlich entwickelten Grausamkeit fast nichts. Als Assad die Bühne betritt, legt er sich gleich zum Schlafen nieder, und nach dem Schlafen beginnt sofort der Prozeß seiner Bekehrung. Ein Derwisch nämlich, dem er ein Almosen verweigert, verflucht ihn und wünscht ihm, daß er von nun an alles, was er einem andern tun werde, an sich selbst mitempfinden solle, in gleicher Stärke wie der andre. Der Fluch geht alsbald in Erfüllung. Eine Ohrfeige, die Assad seinem hanswurstigen Diener Mustafa gibt, fühlt er auf der eignen Backe ebenso schmerzlich brennen, wie Mustafa sie auf der seinen fühlt. Grimmiger aber durchwühlt den Khalifensohn das Leid, als er um einer nichtigen Ursache willen seine Geliebte Morgiane verstößt. Die Qualen, die das liebende Herz des Weibes zerreißen, muß der Treulose alle mitempfinden. Und nicht lange dauert es, da treibt ihn die Überbürdung mit dem ungewohnten Mitleid zur hellen Verzweiflung. Schon will er auf alle Ehren der Welt verzichten und sich in eine Felsenkluft der Wüste zurückziehen, wo er mit keinem Menschen mehr in Berührung kommt, da gibt ihm Mustafa noch zur rechten Zeit einen guten Rat-

schlag. Assad solle sich künftig Mühe geben, seinen Mitmenschen nur noch Gutes zu tun; er werde dann wie früher ihr Leid, so jetzt ihre Freude als eigne Freude mitgenießen. Das Mittel bewährt sich. Und mit der Zeit wird Assad, als er, um Morgiane zurückzugewinnen, auch noch lieben lernt, das rechte Lieben, das weit mehr bedeutet als bloßes Mitleid, ein wahrer Tugendspiegel . . . Was aus einem derartigen Stoff Witz, Verstand und theatralische Erfahrung machen können, das hat Fulda daraus gemacht. Im höhern Kunstsinne ist er freilich so gut wie alles schuldig geblieben. Von Charakteristik, von Menschengestaltung findet sich keine Spur. Die Personen sind dazu da, die Bonmots und moralischen „Tiraden“ Fuldas an den Mann zu bringen, sie sind Sprech-Mechanismen und weiter nichts, ein eigentliches Leben führen sie in keinem Betracht. Daher kommt es denn auch, daß die Handlung nicht organisch aus den Gestalten erwächst, sondern beide nur lose miteinander verknüpft sind. Zauberei muß Assads Wandlung einleiten, der Rat eines Dieners — nicht etwa ein Selbsterlebnis — sie fortführen. Bequemer kann man die Forderung einer psychologischen Entwickelung nicht umgehen. Die Verse Fuldas sind glatt und gutgefügt, aber daß alle Versgewandtheit nicht genügt, auch nur einen Hauch wahrer Poesie herbeizuzaubern, dafür ist der „Sohn des Khalifen“ ein schlagender Beweis. So wenig wie das Stück das erste Gesetz der Kunst „Nicht Rederei, sondern Gestaltung!“, so wenig erfüllt es die Forderung nach *echter* Leidenschaft, nach innerlicher, aus dem Herzen geborener Empfindung. Zum Glück für Fulda ist es nicht die große, theaterfüllende Menge, die solche Forderungen stellt. Sie begnügt sich gern mit einer Scheinkunst und einem Scheinempfinden, und die oberflächliche, nur ganz leicht erregende Wirkung, die von dem Schein ausgeht, ist der Menge womöglich lieber als die tiefinnerliche, Herz und Geist aufwühlende

Wirkung der echten Kunst. So ist es denn auch kaum verwunderlich, daß „Der Sohn des Khalifen“ im „Deutschen Theater“ nicht bloß mit Beifall, sondern mit starkem Beifall aufgenommen wurde. Man war, wie immer, dankbar für die angenehme Unterhaltung und vermißte Kunst und Poesie nicht; daß „man“ mit dieser Genügsamkeit seinen Geschmack mehr und mehr verflacht, das erkennt „man“ nicht und will es nicht erkennen.

Otto Erich Hartleben, Rosenmontag.

4. Oktober 1900.

Für Psychologen, die sich mit der Zweiseelen-Theorie beschäftigen, wäre Otto Erich Hartleben ein geeignetes Studienobjekt. Die eine Person ist ein ewiger, feuchtfröhlicher Student, der eine Reihe köstlicher Geschichten im Geiste Boccaccios und Rabelais', mit der Kunst eines Cellini ausziseliert, in die Welt gesetzt hat, die andere ein Melancholiker mit idealen Regungen und mitleidvoller Anteilnahme am geistigen und sozialen Ringen der Zeit. In mehr als einem Werke sind beide Personen, — Otto und Erich, — in gleichem Maße schaffend sichtbar. So auch an dem Drama „Rosenmontag“, das am Mittwoch im „Deutschen Theater“ einen Erfolg davontrug, wie er in der Reichshauptstadt meist nur Pariser Schwänken beschieden ist. Ein gut Teil Schwank ist freilich auch in diese „Tragödie“ hineingeschmolzen, Hartleben Nr. 1 hat dafür gesorgt; andrerseits aber verdankt das Drama seine starke Wirkung dem überaus sicheren Bühnengeschick, mit dem der

Poet das Werk aufgebaut und alles das, wofür das große Publikum besonders empfänglich ist, an die rechte Stelle gesetzt hat. Rührendes und Komisches, Pathos und Ironie, Leidenschaft und Witz wechseln aufs anmutigste miteinander ab. Auch der Stoff, auf dem die Haupthandlung des Stücks beruht, ist so recht ein Bissen für die Menge; er hat etwas von jenen Reizen, die gewissen Berichten im lokalen Teil unserer Tagesblätter eine stets neue und lebhafte Wirkung sichern. Eine Offizierstragödie nennt Hartleben das Werk; wir sind also wieder einmal auf dem Niveau der dramatischen Standeskonflikte angelangt, in denen der selige Iffland dereinst seine erschütternde Kunst betätigte und die den Dichter des Tell zu den Versen begeisterten:

„. . . Nichts! man siehet bei uns nur Pfarrer, Kommerzienräte, Fähndriche, Sekretärs oder Husarenmajors . . .“

Zum Major hat es der Held der Tragödie noch nicht gebracht, er ist vorläufig nur Leutnant, und das allwaltende Schicksal verhängt, daß er nie über diesen Grad hinaus gelangen soll. Eines Tages verliebt sich Hans Rudorff in Gertrud Reimann, die brave Tochter eines ehrsamen Handwerkers, er verliebt sich, wenn man so von einem tragischen Helden sprechen darf, bis über beide Ohren. Hansens Vettern und Regimentskameraden, die Edlen von Romburg, sind über den schlechten Geschmack ihres hoffnungsvollsten Familiengliedes tief empört, ja, wenn er nur ein bißchen liebelte, aber lieben — ein Mädel von da unten her, das grenzt an Hochverrat. So beschließen denn die beiden Edlen, den Vetter von seiner Liebsten „loszueisen“ und nutzen dazu die Gelegenheit aus, als Hans dienstlich der Garnison ferne weilt. Sie freunden sich mit Trudchen an und laden sie eines schönen Abends ein, mit ihnen zum Kameraden Grobitzsch zu wandern und in dessen Behausung ein kleines Fest mitzufeiern. Die brave Trude

nimmt die Einladung an; sie betritt fromm und fröhlich die Leutnantswohnung und trinkt ein Glas Sekt nach dem andern auf das Wohl ihres fernen Liebsten. Dann schläft sie ein und erwacht erst wieder, als es „lichter, früher Morgen“ ist. Auf etwas Derartiges hatten Max und Moritz, die bösen Leutnants, gerechnet. Trude ist unheilbar kompromittiert. Und als Hans erfährt, daß die Angebetete früh morgens in der Wohnung des bekannten Don Juans von verschiedenen Zeugen gesehen worden ist, zieht er nicht erst weitere Erkundigungen ein, sondern bricht ohne weiteres das „Verhältnis“ ab, gibt seinem Obersten das Ehrenwort, daß die Liebe für immer „tot und begraben sein soll“, verfällt in ein Nervenfieber, und kaum genesen verlobt er sich mit dem Kommerzienratstöchterchen Käthe Schmitz. Nach dieser Tat kehrt er in seine Garnison zurück. Aus Freude über seine Bekehrung schwatzen Max und Moritz aus, welchen Streich sie in vetterlicher Fürsorge verübt haben. Hans erkennt, daß seine Trude rein und unschuldig ist wie weißer Schnee, Besuche bei Leutnants hält er für berechtigte Eigentümlichkeiten der Handwerkertöchter, die alte Leidenschaft erwacht neu in ihm und er — bricht sein Ehrenwort. Tiefbekümmert bietet ihm ein Freund Geld an zu einem Ausflug nach Amerika. Aber gegen Erwarten — denn Hartleben gehört doch zu den Modernen und hätte hier gute Gelegenheit gehabt, ein neuartiges Heldentum zu inszenieren — gegen Erwarten lehnt Hans ab und wählt den alten Weg, der solche Geschichten von jeher zum ersehnten Ende führt. Die Liebenden gehen gemeinsam in den Tod, nachdem Hans noch ein wenig die Vettern abgekanzelt hat, ohne ihnen jedoch ernstlich etwas zuleide zu tun. Diese Hinauszögerung der Selbsthinrichtung war dringend notwendig, da der Dichter erst noch eine Szene voll neckischer Scherze vorzubringen hatte. In seinen Grundlinien ist dieser Stoff wie auch das Drama,

wenn man sich nicht auf den Standpunkt des Durchschnitts-theatralikers stellen will, einer ernsthaften Kritik kaum wert. In den Einzelheiten aber offenbart sich denn doch immer wieder der Dichter Hartleben, und vielfach aufs glänzendste. Es stecken feine und intime Reize in der Darstellung des Liebesverhältnisses. Das Beste jedoch hat nicht Hartleben Nr. 1, sondern Nr. 2 geleistet. Die Kasino- und Kasernenbilder atmen durchweg einen köstlichen Humor. Die Offizierskomödie ist ohne Frage weit fesselnder als die Tragödie. Sie läuft allerdings zum Teil auf Karikatur hinaus, in welcher der Geist des Simplizissimus spukt. . . . Zu dem Erfolg des Dramas trug die Aufführung ihr redlich Teil bei.

Gerhart Hauptmann, Vor Sonnenaufgang.

22. Oktober 1889.

Im Jahre 1830 bildete das **Théâtre français** den Schauplatz eines wütenden Kampfes, der freilich nur mit wilden Rufen, mit Gepfeif und Beifallsklatschen ausgefochten wurde; die Romantiker bejubelten den „Hernani" ihres Parteihelden Victor Hugo, die Akademiker und Klassizisten machten ihrem heißen Ingrimm Luft, — der Sieg aber ward ihren Gegnern. Ähnliche Szenen wie damals in Paris entwickelten sich am Sonntag im Lessing-Theater, in dessen Räumen die zweite Mittagsvorstellung der „Freien Bühne" stattfand. Aufgeführt wurde Gerhart Hauptmanns soziales Drama „V o r S o n n e n a u f g a n g", das erst vor einigen Monaten veröffentlicht, alsbald aber von den Vorkämpfern des Realismus auf den Schild ge-

hoben wurde. Gerhart Hauptmann gehört zu derjenigen Gruppe der jüngeren Realisten, die vorläufig noch im Banne Ibsens steht; ihre Schöpfungen sind Tendenzdichtungen, gerichtet gegen die heutige Gesellschaft, mit Vorliebe werden die wundesten Stellen der modernen Verhältnisse, die krassesten Auswüchse dem Lichte bloßgestellt, und in der Leidenschaft des Kampfes wird nicht immer die dichterische Objektivität gewahrt, und nur zu oft mischt sich in die Tendenz entstellende schwarzseherische Nörgelei. In Gerhart Hauptmann stecken aber Eigenschaften, die ihn ohne Zweifel über Ibsen hinausführen werden; er ist nicht vor allem Kämpfer, sondern Dichter, der Menschen zu schaffen versteht um ihrer selbst, nicht bloß um der Tendenz willen, und die Liebe ist bei ihm stärker als der Haß. Sein Drama „Vor Sonnenaufgang" macht eine seiner Entwickelungsstufen aus, aber es bedeutet nicht den Schluß, nicht die Reife. Das Drama ist seiner Technik nach episch aufgebaut, es umspannt im allgemeinen keine sich steigernde Handlung, sondern Charakterbilder, Szenen aus dem Volks- und Gesellschaftsleben und Gespräche. Aber in den Einzelheiten ist eine gewaltige dramatische Kraft unverkennbar. Die Größe des Werkes entspringt aus der genialen Charakteristik, die in wenigen Worten und Zügen eine Gestalt von Fleisch und Blut vor uns hinzustellen versteht, und aus der Sprache, die so köstlich frisch, natürlich und lebensvoll ist, wie sie das Wesen des Dramas erlaubt. Die höchste realistische Wahrheit ist dem Dramatiker verschlossen, er muß gruppieren, auf Wirkungen hinarbeiten, die Natürlichkeit der Sprache beschneiden in einem Maße, das der Wirklichkeit nicht ganz entspricht; nur der Epiker kann sich der realistischen Freiheit im höchsten Sinne erfreuen und bedienen. Die Schwäche des Werkes aber besteht in seiner Tendenz, die, gegen den Alkoholismus gerichtet, den Dichter nicht nur zu einer

einseitigen Schilderung des Bauerntums nötigt, das ebenso viehisch verkommen dargestellt wird, wie es Auerbach dereinst idealisiert hat, sondern auch ein unhaltbares Ergebnis herbeiführt. Der Träger der Tendenz, Alfred Loth, verläßt das geliebte Weib, das er gefunden, weil er die Überzeugung hegt, nur eine gesunde Frau heiraten zu dürfen, und er den Argwohn nicht ersticken kann, daß auch seine Geliebte innerlich angefäult ist von der Giftluft, die sie umgibt. Unhaltbar ist dieses Ergebnis, weil der Dichter unterlassen hat, eins von beiden zu tun: entweder den Charakter des Loth so zu zeichnen, daß der starre Theoretiker, der lieber unbarmherzig ist, als daß er ein Titelchen seiner Anschauungen aufgibt, unverkennbar und unbedingt glaubhaft erscheint, oder aber das Weib als ein in der Tat, nicht nur dem Argwohn nach, ungesundes darzustellen. Der hohen Bedeutung des Werkes nimmt jedoch diese Schwäche nichts. Und diese Bedeutung spiegelt sich klar in der Aufnahme des Dramas wieder. Auf der einen Seite Toben und Zischen, Pfuirufe des Entsetzens und der Empörung, auf der anderen Seite ein Beifallsdonner, ein Jubelgeschrei, das etwas Elementares an sich hatte. Der Kampf wogte zwischen den Anhängern der akademischen, idealisierenden Richtung und denen des Realismus in allen seinen Verzweigungen, die ohne Rücksicht auf das, was sie trennt, in Hauptmann den Vertreter des Neuen feierten. Und die Realisten behielten schließlich die Oberhand, der Dichter wurde nach jedem Akte an die Rampe gerufen. Nach einer Szene, der herrlichen, durch ihre übermächtige Einfachheit wirkenden Liebesszene stimmten sogar die Gegner stürmisch in den Beifall ein. Niemals ist mir aber die ästhetische Unreife des größeren Teiles unseres Publikums so zum Bewußtsein gekommen wie am Sonntag. Weder Freunde noch Feinde wußten im allgemeinen das Kunstwerk als solches zu würdigen, sie bejubelten oder be-

stritten zumeist nur die einzelnen Äußerungen, die der Dichter seinen Personen in den Mund gelegt hat, als ob es sich um ein Pamphlet und nicht um eine Dichtung handelte. Kennzeichnend war es auch, daß dieselben Zuschauer, die den Zoten und Nacktheiten, wie sie im „Fall Clemenceau", in „Fifi", in „Firma Rondinot" gang und gäbe sind, Beifall klatschen, sich entrüsten über ein Drama, das die Gemeinheit allerdings als Gemeinheit mit offenem deutschem Worte zeichnet, aber sie doch auch züchtigt von höchstem sittlichem Standpunkte aus. Die „Freie Bühne" hat mit dieser zweiten Vorstellung ihre Daseinsberechtigung erwiesen; sie beschränkt sich freilich darauf, Vertreterin einer in engen Grenzen eingeschlossenen Gruppe des Realismus zu sein, aber in dieser Beschränkung wirkt sie folgerichtig und sicherlich literarisch bedeutsam. Ferner wünschte sie, ohne sich den Realisten des Auslandes zu verschließen, das deutsche Drama, das ihre Tendenzen erfüllt, in erster Reihe zu pflegen. Dieses ist jedoch erst in der Knospe begriffen, und die Bühne kann nicht schaffen, sondern nur das Geschaffene an sich ziehen. So ist es wohl das Recht der Kritik, mit dem geistigen Leiter der Bühne, Otto Brahm, der eine wahrhaft aufopfernde Tätigkeit entfaltet, über die Tendenz, der er huldigt, zu rechten, nicht aber über die Weise seines Vorgehens, die klar und deutlich der Tendenz entfließt.

Gerhart Hauptmann, Einsame Menschen.

14. Januar 1891.

Es lassen sich in unserer jüngeren Literatur zwei Richtungen unterscheiden. Die eine sucht den Menschen der Gegenwart im Verhältnis zu seiner Zeit, ihren Anforderungen und Einflüssen, unter starker Betonung dieses Verhältnisses, mit einem Wort das soziale Individuum darzustellen. Die andere strebt vorwiegend das psychische Individuum, den Einzelmenschen in seinem innersten Kern, in seiner Eigenart und Besonderheit, und mit Vorliebe sogar in seiner Abnormität zu erfassen. Jene Richtung geht naturgemäß von einer scharfen und möglichst objektiven Lebensbeobachtung aus, der Realismus ist ihr Losungswort. Form und Inhalt sollen ein augenfälliges Wirklichkeitsgepräge tragen. Ebenso natürlich ist den Vertretern der zweiten Richtung die äußere Wirklichkeit etwas Nebensächliches, ihr Schaffen erscheint von Subjektivität durchflutet, und Traum und Phantastik haben für sie den gleichen Wert wie das Leben. Die mittlere Bahn zwischen beiden Wegen ist beinahe noch unbetreten. Gerhart Hauptmann, der in seinem Erstlingsdrama „Vor Sonnenaufgang" einem fast photographischen Realismus huldigte, nähert sich in seinem jüngsten Werke „Einsame Menschen", das am Sonntag der „Freien Bühne" einen Sieg über viele ihrer bisherigen Gegner erkämpfte, jener Mittellinie ganz deutlich und entschieden. In der Gestalt des Helden sowohl, wie in verschiedenen Nebenzügen kommt die Subjektivität des Dichters unverkennbar zum Durchbruch. Die realistische Schablone ist überwunden, wenn auch im übrigen die objektive Schaffensweise in ihrem Wesentlichen [illegible] gewahrt bleibt. Und noch immer leistet [illegible] Eigenstes aus ihr heraus. Ich kenne [illegible]

und neuer Zeit, der in solcher Treue das Leben, wie es um uns braust und zittert, fliegt und kriecht, widerspiegelt, wie Hauptmann. Nicht das Leben in großen Empfindungen, nicht das Leben in geistigen Entscheidungskämpfen, wohl aber das Alltagsleben mit seinem Durchschnittsempfinden und seinem Durchschnittswollen. Die Charaktere und die Bilder dieser Alltäglichkeit treten mit einer Bestimmtheit und Deutlichkeit vor das Auge, daß der Zuschauer von Anfang bis zu Ende in der Empfindung unmittelbarsten Selbsterlebens festgehalten wird. Der Held des Dramas ragt diesmal hoch über jenes Durchschnittssein hinaus, aber es ist bezeichnend, daß er doch schließlich von ihm erdrückt wird. Ein durch die Erkenntnis frei gewordener, von modernem Geist erfüllter Mensch, steht Johannes Vockerath innerhalb seiner Familie, die treu an allen alten Anschauungen und Empfindungen festhält, vereinsamt und allein. Sein Herz gehört seinen Eltern, seinem Weibe, aber sein Geist, seine innerste Seele fühlt sich ihnen fremd. Da er jedoch an Willen schwach ist, so droht ihm die Gefahr, durch wachsende Anpassung an seine Umgebung in die Alltäglichkeit zurückzusinken. Schon ist er haltlos und schwankend geworden. Da tritt ein Weib ihm nahe, das ihm geistig ebenbürtig ist. Er atmet auf, neuer Mut erwacht in ihm, er fühlt wieder Kraft, zu schaffen und zu wirken. Aber seine Familie verlangt, daß er sich von dem Weibe trennt, weil sie das Verhältnis ganz vom Standpunkt der Durchschnittsmoral und Alltagserfahrung betrachtet. Einen Augenblick sinnt er auf Widerstand, aber er kann das Neue, das der Geist der Zeit von ihm fordert, nur verstehen, nicht es fühlend verwirklichen. Er ist nicht der Mann, die anderen zu seiner besseren Überzeugung zu bekehren, nicht imstande, das zu tun, was er für recht und gut hält, um jeden Preis. Und daher rettet er sich durch den Tod aus dem Zwiespalt seines Fühlens und Erkennens.

Er geht lieber selbst zugrunde, als daß er die anderen zugrunde gehen läßt, die aus der Alltäglichkeit nicht mehr heraus können. Dieser Konflikt ist ebenso tief wie wahr; Hauptmann hat ihn gelöst, wie er eben in dieser Übergangszeit vom Alten zum Neuen allein gelöst werden kann. Nicht die Menschen vom Schlage Johannes Vockeraths und Anna Mahrs sind zu früh gekommen, aber für ein Verhältnis, wie sie es zwischen sich ersehnen, ist die Zeit noch nicht reif. Einen Mangel des literarisch über alles Lob hinaus bedeutsamen Dramas sehe ich nur in seinem technischen Aufbau, der den trivialen Anforderungen der Bühne nicht ganz gerecht wird; es ist bedauernswert, daß der Theatermensch ein anderer ist als der Lesemensch, daß er einer fortwährenden Spannung und Erregung bedarf, um teilnahmsvoll zu bleiben. Aber es ist so. Und Hauptmann erfüllt diesen trivialen Anspruch nicht immer. Dieser Mangel würde sich weniger geltend machen, wenn Hauptmann nicht eine so große Scheu davor empfände, seine Personen in großen Gefühlsszenen auch eine große, über die Gewohnheitsrede hinausgehende Leidenschaftssprache reden zu lassen. Das geschieht im Leben immerzu, und nur ein Mißverstehen beschränkt den Realismus auf ein ständiges „Milieu“. Immerhin verdankt das Drama seinen Sieg über ein durchaus nicht williges Publikum einzig sich allein, nicht der Darstellung.

Gerhart Hauptmann, Kollege Crampton.

19. Januar 1892.

Es lebt sich gut auf der Insel Ääa, an der Tafel der holden Zauberin Kirke, sobald man ihr nur die krankhafte Sucht abgewöhnt hat, ihre Gäste in Borstenvieh zu verwandeln. Ja, es lebt sich vielleicht zu gut bei ihr, und wer kein Odysseus ist, vergißt in ihren Armen leicht Heimat, Tatendrang und Streben. Auch die Muse des Theaters gehört zu den Herdenvieh züchtenden Kirken, und wer sich ihr ergibt, der sehe zu, daß ihn die Zauberin nicht allgemach um Poesie, Ideal und Schaffensgröße betrüge. Freilich nur wenige haben um diesen Verlust zu bangen; denn nur wenige haben Teil an jenen Dingen; die meisten der Musenlieblinge sind von Anfang an Handwerker für den Tag. Zu den Wenigen aber zählt Gerhart Hauptmann, der Dichter der „Einsamen Menschen". In seinem jüngsten Werke — „Kollege Crampton" — dem am Sonnabend im „Deutschen Theater" ein zum großen Teile literarisches Publikum nach mehreren Akten lebhaften Beifall spendete, machen sich die Anfänge eines mehr auf das Theatralische als auf das rein Künstlerische gerichteten Schaffens deutlich erkennbar. Die Wirkung drängt hier und da die Wahrheit in den Hintergrund, die Sprache hält sich nicht mehr rein von der konventionellen Theatersprechweise, und von den Personen sind mehrere, zum Beispiel die Tochter des Professors, ziemlich schematisch gezeichnet. Das ist um so merkwürdiger, als die literarische Richtung, die Hauptmann vertritt, sobald sie sich nur im allgemeinen treu bleibt, niemals in vollem Umfang die Bühne erobern wird. Kleine Nachgiebigkeiten helfen da nichts. Jener Richtung ist als Wesentliches die Kleinmalerei eigen, die ihre Bilder nicht in großen, starken

Umrissen vor die Augen stellt, so daß sie im Moment wirken und überzeugen, die vielmehr auf hundert feine Einzelzüge den Blick lenkt und zu längerem Verweilen nötigt. Das gilt von der Lebensschilderung wie von der Charakterzeichnung. Eben diese Breite aber, die zum Verweilen nötigt, diese Sucht, Bilder statt Tat und Handlung zu geben, beides wird stets untheatralisch sein. Die Bühne verlangt, wie Vischer mit Recht behauptet, ein Schaffen, das vorwärts drängt, immer vorwärts drängt und spannt. Sie verlangt aber auch, im Komischen wie im Tragischen, ein Element des Hinreißenden, Sturmwindartigen, und das geht jeder Klein- und Feinmalerei ab. Ich weiß, wie philiströs derartige Bemerkungen vielen unserer Jüngeren erscheinen. Aber wer nicht damit rechnet — und man kann auch aus künstlerischem Geist heraus damit rechnen — daß neun Zehntel des Theaterpublikums Philister, Philister im guten Sinne des Wortes sind, der wird auf der Bühne stets Enttäuschungen erleben. Der Künstler, der im Zuschauerraum sitzt, hat seine Freude an den köstlichen technischen Feinheiten, die Hauptmann in Stimmung und Farbe auftischt, und er kann darüber die Gedehntheit, den Mangel an Spannung vergessen. Aber der „unkünstlerische Teil" des Publikums, auf den schon Wilhelm Humboldt seinen lieben Freund Schiller aufmerksam machte, hat für technische, rein künstlerische Vorzüge wenig Sinn, er sieht mehr auf den Gehalt als die Form, er will trinken und nicht, wie der Kenner, Tropfen um Tropfen schlürfen. Und dieser Teil bestimmt den Erfolg. So klein aber auch der theatralische Wert des Hauptmannschen Lustspiels ist, so viel Schwächen es in Einzelheiten aufweisen mag, in seinem Kern ist es doch eine des Dichters durchaus würdige Schöpfung. Vor allem um der Gestalt willen, die im Mittelpunkte steht, oder besser gesagt, den ganzen Kreis der Dichtung beinahe ausfüll

Professor Crampton liebt einen guten Trunk und er hat sich mit der Zeit derart verbummelt, daß er endlich seiner Stellung als Lehrer an der Kunstakademie entsetzt wird. Daraufhin läßt sich seine Frau von ihm scheiden, und nur eine seiner Töchter bleibt ihm treu. Da er jedoch nichts mehr besitzt, so empfiehlt er das Mädchen in die Obhut seines Lieblingsschülers und verkriecht sich selbst in einen Winkel, wo er noch mehr verkommt. Die Tochter aber wird in die Familie des Schülers aufgenommen, die beiden jungen Menschen verlieben sich ineinander, verloben sich und holen dann im Triumphe den Vater wieder ans Tageslicht, um ihm das Leben leicht zu machen und ihn zu neuem Schaffen anzuregen. Die Zeichnung des Professors ist ein Meisterstück der Charakterschilderung, und in den Szenen, die er belebt, wird der Mangel an dramatischem Fortgang durch eine Fülle quellfrischen Humors zum Teil ersetzt. Absichtlich sage ich Schilderung, denn eine Charakterentwickelung gibt Hauptmann nicht, und wir sehen fast nur das Äußere der Gestalt, — dies freilich mit vollendeter Kunst gemalt, — nicht aber sehen wir tiefer ins Innere. Das hat die leidige Folge, daß wir den Charakter in seinen Wurzeln nicht verstehen. Ergibt sich Crampton dem Trunk, weil er nichts kann, oder ist er ein verbummeltes Genie? Und wenn das letztere, was hat ihn so heruntergebracht? Seine unglückliche Ehe? Aber von dieser erfahren wir nur ein paar hingeworfene Worte. Hier steckt ein Mangel, welcher der ganzen Richtung eigen ist, die in Hauptmann ihren Führer sieht. Ihre Stärke liegt in der äußeren Schilderung, in der Stimmung der Szenen, in der Tönung der Charaktere, ihre Schwäche in dem Mangel an psychologischer Innerlichkeit, und nach der ideellen Seite hin im Mangel an geistiger Größe, an Glut, an Leidenschaft. Es sind dieselben Vorzüge und Schwächen, die der niederländischen Genremalerei anhaften. Auch der

prächtige Humor Hauptmanns ist, ich möchte sagen, ein technischer, objektiv künstlerischer, es fehlt ihm die Wärme, die Liebe, die aus dem Humor eines Dickens, eines Wilhelm Raabe so überwältigend hervorbricht. Aber, wie gesagt, für den Künstler und Kenner haben technische Besonderheiten oft größeren Reiz als der innere Gehalt. Und der Beifall, den am Sonnabend ein Publikum von Feinschmeckern zollte, ist daher ein erklärlicher.

Gerhart Hauptmann, Die versunkene Glocke.

6. Dezember 1896.

Gerhart Hauptmann hat dem Kreise, der ihn dereinst als den „entschiedensten der Realisten“ und als den „Propheten der sozialen Literatur“ auf den Schild gehoben, eine arge Enttäuschung bereitet. Auch er ist unter die Romantiker gegangen. Verwundern können sich darüber allein jene Leutchen, die mit der modernen Literatur nur so weit vertraut sind, wie sie sich auf dem Theater abspielt. Von der gesamten europäischen Literatur gilt schon seit Jahren das Wort, das Arne Garborg von der norwegischen gesagt hat: „Die Sonne des Realismus geht unter, und empor steigt mit grünbleichem Totenlicht der Mond der Romantik.“ Garborg spricht ein wenig spöttisch über diesen Entwickelungsprozeß. Ich meine aber, daß es einen ganz naturgemäßen Wechsel bedeutet, wenn die Dichtung von heute an der Welt und ihren Dingen vorwiegend die Nachtseite, die Dichtung von morgen aber mehr die Tagesseite beobachtet und schildert. Realismus und Ro-

mantik sind keine Gegensätze, sie bilden die notwendige Ergänzung zueinander. Gerhart Hauptmann ist ein Dichter, der sich von außen her, von der Entwickelung, die sich rings um ihn vollzieht, fast widerstandslos bestimmen läßt. Unter dem Einfluß Ibsens und Tolstois hat er sich einst der objektiven, rein gegenständlichen Dichtung zugewandt, unter dem Einfluß der Neuromantik, wie sie in der Malerei und in der modernen Lyrik zum Siege gelangt ist, wendet er sich nunmehr der subjektiven, aufs Mystische gerichteten Dichtung zu. Er hat als Realist Wertvolles geleistet, Größeres aber noch wird er, wie es scheint, als Romantiker schaffen. Seinem innersten Wesen nach ist er mehr „Mondes"- als „Sonnenmensch"; er ist bedeutend genug, um alles, was er einmal ergreift, in gutem Stile durchzuführen. Und so hat er auch als Realist seine „Pflicht" getan. Aber ich habe es stets ausgesprochen, daß er eigentlich „contre coeur", gegen sein Herz dichtete, wenn er es unternahm, Weltgemälde großen Stils, wie im „Florian Geyer", zu schaffen. Er ist im Grunde eine weiche, „sensible", eine mehr träumerische als auf Kämpfe erpichte Natur; das Gefühlsmäßige und Idyllische liegt ihm besser als das Gewaltige und Großgeistige. Sein neuestes Werk „Die versunkene Glocke" ist ein nur leichtverhülltes persönliches Bekenntnis, daß sich Hauptmann nicht berufen fühlt, als „literarischer Führer", als Prophet einer neuen Weltanschauung voranzugehen, daß er nicht der Heros sei, als den ihn seine Anhänger ausgerufen haben. Bis zum vierten Akt hat der Glockengießer, den Hauptmann zeichnet und der sich durch eine verführerische Nixe verleiten läßt, den Glauben an sich und seine prophetische Sendung. Er will den Tempel eines neuen Glaubens gründen. Aber dann bricht der unheldische Held zusammen, und er wie sein Schöpfer wissen keine höhere Losung als

Resignation. So unbefriedigend aber sein Werk seiner geistigen und ethischen Tendenz nach ausklingt, so herrlich und köstlich mutet es rein dichterisch an. Wie weit ich auch die Literatur überschaue, nie hat ein Drama die Bühne mit waldfrischerem, saftigerem Leben erfüllt, nie hat sich eines tiefer in die Natur versenkt, nie wurde eines von so echt deutscher Märchenstimmung durchwebt. Mit den Farben eines Böcklin sind all' diese Waldesgestalten vom Froschkönig bis zur Nixe Rautendelein gemalt, aber in der Art der Naturbeseelung und auch im Humor übertrifft Hauptmann womöglich noch den großen Maler. Vielleicht wird der Dichter, nachdem er dieses Werk gedichtet, weniger bewundert, sicherlich aber mehr geliebt werden als bisher. Literarisch gehört das Drama in eine Reihe mit den Schöpfungen Raimunds, aber die Poesie des Österreichers ist gegen die des Schlesiers seicht und flach. Nach der Seite des Romantischen, des Gefühlsausdrucks offenbart das Werk eine gewisse Verwandtschaft zwischen Hauptmann und seinem Landsmann Eichendorff. Ich glaube nicht, daß unser Drama im allgemeinen die Bahn weiter verfolgen wird, die Hauptmann in der „Versunkenen Glocke" einschlägt. Auf dem Theater wird der Realismus, ein Realismus jedoch, der mehr als früher von deutscher Herzens- und Naturempfindung getragen ist, das Feld behaupten. Jedenfalls aber möchte ich das Werk Hauptmanns in unsrer Bühnenliteratur nicht missen.

Arno Holz und Johannes Schlaf, Die Familie Selicke.

9. April 1890.

„Die Familie Selicke“, das dreiaktige Drama der „konsequentesten Realisten“ Arno Holz und Johannes Schlaf, mit dem am Ostermontag die „Freie Bühne“ die Festtagsstimmung ihrer Mitglieder zu vertiefen suchte, hat keinen sonderlichen Sturm in den Gemütern der Zuschauer erregt. Nach jedem Akte erhob sich Beifall und Zischen, niemand aber erhitzte sich, weder Freund noch Feind. Und das hat seinen guten Grund. Das Schaffen der Herren Holz und Schlaf hat nichts, was die Allgemeinheit, die Volksseele erregen und fesseln könnte; sie sind Dichter für Dichter, die ein ästhetisches Problem aufstellen und zu lösen suchen, das vorderhand nur eine technische und formale Bedeutung hat und lebendigen Kulturwert erst gewinnen kann, wenn es, mit Einschränkung benutzt, auf Schöpfungen angewandt wird, die über den Rang von Momentaufnahmen hinausgehen. Das Prinzip des „konsequenten“ Realismus zielt auf absolut getreue Wiedergabe der Wirklichkeit; diese ist nur zu erreichen, wenn der Dichter nur noch nachbildet, nicht mehr schafft, das heißt, wenn er nur noch das mit den leiblichen Augen Geschaute nachzuzeichnen versucht, keine andere Sprache mehr kennt als die Verkehrssprache, die er alltäglich zu hören gewohnt ist, und in der Schilderung durch eine tiftelnd genaue Kleinmalerei das Äußere der Natur möglichst ohne Rest nachzutupfen versteht. Natürlich ist die „Konsequenz“ dieser Art von Realismus nur eine scheinbare; den Schein der Wirklichkeit zu erreichen, ist das Streben jeden realistischen Schaffens, das aber vollständig niemals erfüllt werden kann; es wird sich immer nur um ein Mehr oder Minder

handeln. Die Bedeutung der literarischen Richtung nun, die durch die Namen Holz und Schlaf umschrieben wird, besteht darin, daß sie in der Tat ein Mehr des Wirklichkeitsscheines erreicht, besonders durch die eigenartige Methode, die Alltagssprache wiederzugeben; und diese Bedeutung soll nicht unterschätzt werden. Aber die Herren Holz und Schlaf erreichen jenes Mehr vornehmlich durch Aufopferung alles dessen, was die Poesie über Technik und Kunst hinaus bislang zu einer Geistes- und Kulturmacht gemacht hat, und in Zukunft in noch höherem Maße machen kann. Ihre Poesie ist eine Atelierkunst, die rechnend und tiftelnd Mosaik neben Mosaik legt, die nirgendwo organisch, aus innerer ideeller Gärung heraus schafft, sondern mit Stift und Skizzenbuch ohne Rast herumläuft, um durch eine Zusammenschweißung unzähliger Einzelzüge und Momentbilderchen den Schein eines Ganzen zu erzielen, und ihn doch weniger erzielt, als es der Künstler tut, der das Bild der Wirklichkeit zunächst in seiner Ganzhei in sich aufnimmt und es als ein Neues, nicht der Natur sklavisch Nachzuahmendes, sondern ihr Kongeniales, zu einem gemeinsamen Mutterboden Gehöriges, in sich wiedergebiert. Die Kunst der „Konsequenten“ gibt die Haut der Natur, mit besonders liebevoller Berücksichtigung aller Runzeln und Härchen, vortrefflich wieder, aber das innere, lebendige Gefüge, die Seele, bleibt ihr verschlossen, weil sie nicht einsehen will, daß der Dichter noch mehr besitzt als leibliche Augen und leibliche Ohren, und daß er die Macht hat, auch wiederzugeben, wofür die Wirklichkeit noch gar keine Sprache hat, weder in Worten noch in Gesten. Glücklicherweise sind aber auch Holz und Schlaf in der Praxis viel zu echte Dichter, um allzu konsequent zu sein; die [illegible] die sie mit ihrem Drama erreichen, und die vor [illegible] sind, lassen sich zumeist auf Mittel [illegible] Kunst zurückführen,

auf einen wohlberechneten Bauplan, nach dem die Wirklichkeit selbst sich kaum je vollzieht, auf packende Aktschlüsse und dergleichen mehr. Trotzdem ist das Drama als Ganzes ohne dramatische Seele, es ist eine novellistische Skizze in Dialogform, die ohne jeden Grund in drei Akte auseinandergezogen ist und weder im Inhalt, noch in der Charakteristik über die Grenzen einer bloßen Studie nach dem Leben hinausgeht. Wir erhalten das Momentbild einer Berliner Familie am Weihnachtsabend, die in langen Sorgenjahren auf ein geistiges und seelisches Niveau gesunken ist, von dem eine Erhebung kaum noch möglich; die Sorge hat den Vater zum Trinker, die Mutter launisch und verbittert, die Kinder unkindlich gemacht; nur die älteste Tochter hält sich aufrecht, um als nimmermüder Schutzgeist allen zu dienen. Sie entsagt dem eigenen Glücke, dem Wohle der Ihrigen zulieb. Der Stoff ist groß genug, um zu einem weiten, lebensreichen sozialen Bilde ausgestaltet werden zu können; Holz und Schlaf aber haben sich, wie gesagt, mit einer Momentaufnahme begnügt, und daher kommt vor allem ihre Charakteristik nicht über Ansätze, wenn auch bedeutende und eigenartige Ansätze hinaus. Die Tochter ist nichts als Edelmut, es fehlt ihr an jeglichem individuellem Zug. Nach all' diesem ist nicht zu verwundern, daß die Studie einen größeren Gesamteindruck nicht hervorzurufen vermochte; ohne die Darstellung und die meisterhafte Regiekunst Hans Meerys wäre sie an dem Übermaße von Langeweile, das sie wie jede mehr episch als dramatisch konzipierte Dichtung von der Bühne aus erweckt, rettungslos gescheitert.

Max Halbe, Das tausendjährige Reich.

27. Februar 1900.

Max Halbe ist in erster Reihe Stimmungsdichter. Auf Stimmungserregung zielt sein Schaffen ab, aus Stimmung heraus ist es geboren. In vollem Einklang hiermit steht es, daß gerade diejenigen seiner Werke, in denen sich seine Eigenart am reinsten entfaltet, durchaus balladenhaft anmuten. Wie die Ballade vorwiegend auf jähe, blitzartige Stimmungen hinausläuft, auf Andeutungen und Überraschungen, wie sie sich auf Empfindungen und Bildern aufbaut, die plötzlich aus dem Dunkel aufleuchten und wieder versinken, so auch die Dramatik Max Halbes. Klare und feste Motivierungen sind seine Sache nicht, ebensowenig geistige Tendenzen und überwältigende Ideen. Seine Kraft ruht in der Lyrik, was er an den Bildern gibt, ist ganz in Empfindung eingesponnen, und selbst seine Gestaltung, seine Charakteristik ist überall von lyrischen Elementen durchsetzt. Eine Ballade, ein Stimmungswerk ist auch sein neuestes Drama „Das tausendjährige Reich". Nur wenn man es unter diesem Gesichtspunkt betrachtet, gewinnt man ein lebendiges Verständnis für das, was es gibt, aber auch für das, was es unmöglich geben kann. Das Ganze hat etwas volksmäßig Schlichtes und Derbes, und volksmäßig grell ist die Färbung. Die Zeichnung nach Holzschnittmanier, die Charaktere, wie in alten Balladen, mit ein paar Linien stark und deutlich umrissen; keine Spur von Differenziertheit, von feineren seelischen Verwickelungen, eine Farbe prall neben der anderen, ohne Schattierung und Übergang. Und diesem volksmäßigen Gepräge entspricht es, daß der Dichter in der Wahl der theatralischen [illegible]ungen so skrupellos wie möglich ist; wenn der [illegible] Zeichen vom Himmel ver-

langt, dann fährt plötzlich ein Blitz aus den Wolken herab und trifft das Haus des Wundersüchtigen. Für den Balladendichter ist so ein Geschehnis die natürlichste Sache von der Welt, genau wie für das schlichte Volksgemüt. Was aber Halbe mit alledem will, das erreicht er: eine gewitterhafte Stimmung, einen starken Empfindungseindruck. Wie eine Musik in Worten strömt das alles auf den Hörer ein; es ist aber ganz unangebracht, in dieser Musik nach irgend einer Tendenz zu spüren, ideell lassen die Menschen und Vorgänge so gut wie gleichgültig. Zwischen dem Helden des Dramas und dem geistig gereiften Zuschauer sind die menschlichen Verbindungsfäden kaum merkbar dünn und schwach.

Als junger Mann unterscheidet sich dieser Held, der Schmied Drewfs, in nichts von den anderen Insassen des westpreußischen Gutes Marienwalde. Eines Tages aber wird der Schmied Zeuge davon, wie der Gutsherr seine, des Schmieds, Braut zu verführen sucht. Und seit dieser Stunde ist Drewfs überzeugt, daß besagte Braut, die er trotzdem heiratet, des Barons Geliebte ist. Im Feldzuge von 1813 trifft er mit dem Gutsherrn in Frankreich zusammen, und bei einer günstigen Gelegenheit erhebt er, von Rachedurst getrieben, die Waffe gegen den Verhaßten, ihn heimlich zu töten. In dem Augenblick wirft ihn selbst eine feindliche Kugel nieder, ohne ihn jedoch sonderlich zu verletzen. Dieses Ereignis treibt den alten Adam in Drewfs aus und macht ihn zu einem Erweckten und Erleuchteten. Er lebt von nun an des festen Glaubens, daß Gott ihm eine ganz besondere Fürsorge zuwende und Großes mit ihm vorhabe. In die Heimat zurückgekehrt, weiß er sich Anhänger zu gewinnen und lebt sich immer mehr in das Selbst- und Würdegefühl eines Propheten hinein. Sein Hauswesen vernachlässigt er, und mit Weib und Tochter pflegt er kaum irgend welche Gemeinschaft; er fühlt sich

ihnen um so fremder, als sie an sein Prophetentum nicht glauben. So geht die Zeit dahin, und das Jahr 1848 bricht herein. Von den Ereignissen dieses Jahres, Krieg und Revolution, dringen nur Gerüchte bis nach Marienwalde. Aber sie befestigen doch in dem Schmied die längstgehegte Ansicht, daß die Erneuerung der Welt nahe bevorstehe, daß der Heiland wieder herabkommen und das tausendjährige Reich begründen werde. Daher beschließt er denn, mit seinen Anhängern auszuwandern und ins Morgenland dem Heiland entgegenzuziehen. Vergebens bittet ihn seine Frau, mahnt ihn der Pfarrer, droht ihm der Gutsherr, — er bleibt bei seinem Entschluß. Statt nun froh zu sein, den Quälgeist endlich los zu werden, überläßt sich die Frau plötzlich der Verzweiflung, sie versichert ihrem Manne noch einmal, daß sie die Treue gegen ihn nie verletzt, sondern dereinst der Verführung widerstanden habe, und geht dann ins Wasser. Drewfs ist erschüttert, aber sein Glaube an sich wird nicht wankend. Da jedoch seine Gegner ihm offen vorwerfen, er habe seine Frau in den Tod getrieben, und daraufhin mehrere der Chiliasten irre am Meister werden, so ruft Drewfs, als eben ein Gewitter heraufzieht, den Himmel an, ihm durch ein Zeichen zu bestätigen, daß er unschuldig am Tode seines Weibes sei. Krach! schlägt ein Blitz in das Haus des Meisters ein, und nun fühlt er sich selbst als ein Gerichteter und in der Nacht stürzt er sich von derselben Stelle ins Wasser, von der die Frau in den Tod gegangen. Man darf diesen Schluß nur nach dem Wert seiner Stimmungs- und Empfindungskraft bemessen, eine verstandesmäßige Würdigung würde natürlich Anstoß um Anstoß entdecken. So ein Fanatiker wie der Schmied hätte weit mehr Ursache, in dem verderblichen Blitz ein günstiges, als ein ungünstiges Zeichen zu sehen. Drewfs will ja gerade in jenen Tagen auswandern, [illegible] ihm näher, als die Flamme, die alle [illegible] zerstört, die

ihm den weiteren Aufenthalt in der Heimat fast unmöglich macht, im Sinne seiner Wünsche zu deuten? Aber Halbes Natur ist mehr auf Untergang und Leiden gestimmt als auf Trotz und Überwindung; fast stets haben seine Menschen seelisch einen „Knacks“, ihr Kismet lautet auf Unterliegen, nicht auf Triumph; für Siegernaturen, wie sie etwa Max Dreyers „Probekandidat“ eine ist, scheint in Halbes Welt kein Platz zu sein. Nicht einmal tragisch erscheint der Untergang des Schmieds, es geht ja mit ihm keine Idealität zugrunde, keine überlegene Individualität, die im Kampf mit der Alltäglichkeit erliegt. In Halbes Auffassung vertritt der Schmied nicht etwa einen höheren Glauben als den seiner Umgebung, sondern seine Anschauungen sind einfach krankhaft, und das offizielle Staatschristentum, vertreten durch den Pastor Nikolai, steht schließlich den Sektierern gegenüber ebenso triumphierend da, wie die patriarchalische Weltanschauung des Gutsherrn den sozialen Träumereien einzelner konfuser Gutsinsassen. Dem Pastor kommt der Himmel zuhilfe, und der Gutsherr hat mit Revolutionären, die ihre Verschwörungen offen in der Kneipe beim Glase Schnaps betreiben, leichtes Spiel. Das Problem, das in dem Stoff des Dramas eingekapselt liegt, streift Halbe nur ganz obenhin. Von den seelischen Entwickelungen, die ein Prophet durchmacht, der an seiner Berufung zweifelhaft wird, findet sich kaum eine Andeutung. Hätte dem Dichter dies ideelle Thema im Vordergrunde gestanden, so hätte er die Handlung in eine höhere geistige Sphäre verlegen und statt des Bauern Drewfs einen Helden etwa von der Art eines Tolstoi wählen müssen. Aber, wie gesagt, man muß das Drama nicht als ein Geistes- und Ideenwerk nehmen; selbst das Psychologische tritt ganz zurück, da die Entwickelung des Helden, soweit von ihr die Rede sein kann, durch lauter äußere Vorfälle bestimmt wird. Umso packender ist der Empfindungsgehalt. Einige

der Gestalten, wie die Tochter des Schmieds und der blinde Gottesschwärmer sind gleichsam ein einziger Empfindungslaut, eine verkörperte Romanze, ein verkörpertes Lied.

Arthur Schnitzler, Liebelei.

6. Februar 1896.

Es gibt noch immer Überraschungen. Als ich am Dienstag das „Deutsche Theater" betrat, wurde mir von verschiedenen jener Leute, die im Theater ihre Heimat, ihre Welt, ihre Kirche sehen, versichert, daß das „Ereignis" des Abends, das Schauspiel „Liebelei" von Arthur Schnitzler, ein Stück nach ihrem Herzen, nebenbei aber auch ein Stück von literarischem Werte sei. Und seltsamerweise haben die Leute, die sonst im Literaturgarten keine Butterblume von einer Coleus unterscheiden können, diesmal recht gehabt. Arthur Schnitzler ist kein literarischer Bahnbrecher, und seine Eigenart scheint weder sehr hoch noch sehr tief zu gehen, aber einen Poeten haben wir in ihm, und zwar einen Poeten, der auf der Bühne wie zu Hause ist. Er hat von allem, was ein Theaterpoet braucht, gerade soviel, um dem Publikum nicht unheimlich zu erscheinen: Geist, Witz, Beobachtungsgabe, Stimmungslyrik, alles in wohlgemessenen, nicht reichlichen, aber auch nicht ärmlichen Portionen, und wohlvermischt mit dem nötigen Zusatz von Vertrauen und Behagen erweckender Trivialität und Alltäglichkeit. In äußerer Form [illegible] Sprache gehört Schnitzler der modernen Schule an, [illegible] er verschmäht, wenn er Wirkung dav[illegible] auch [illegible] währte Mache

nicht. Seine „Liebelei“ ist ein Stück Gretchen-Tragödie, ins Wienerische übersetzt und aus dem Stil Goethescher Großmenschlichkeit auf das Niveau des Kleinmenschlichen hinabgeschraubt. Aus der Poesie des Genies in die Poesie des Talentes umgeschmolzen — aber auch so noch immer wirkungsvoll und — mit Schnitzler zu reden — von einem Ewigkeitsduft umsprüht. Sein Bestes und Eigenstes gibt der Dichter im ersten Akt, der ein mit leichten und sicheren Strichen gezeichnetes Wiener Sittenbild bildet. Zwei junge Lebemänner liebeln jeder mit einem Mädchen, um sich von anstrengenderen Verhältnissen zu „erholen“. Das eine der Mädchen aber, die Christine, nimmt das Verhältnis leidenschaftlich ernst, und so handelt nur der erste Akt von Liebelei, der zweite und dritte von Liebe. In dieser weiß Schnitzler weniger Bescheid als in jener; es fehlt ihm freilich an der lyrischen Ausdrucksfähigkeit, die ein inniges, heißes Empfinden verlangt, keineswegs ganz, aber für die tiefsten und feinsten Regungen mangelt ihm doch das rechte Wort. Statt Leidenschaft bietet er schließlich doch nur Erregung, statt Glut Hitze, statt Tragik Rührung. Der Schluß des Dramas bringt in die Charakteristik einen Zug, der das Bild der Heldin, wie es sich aus den früheren Szenen ergibt, beinahe wieder zerstört. Christine erfährt, daß ihr Geliebter im Duell gefallen ist. Nach ihrer Empfindungsweise müßte sie bei der Nachricht in stummem Schmerz zusammensinken und nur noch das eine Gefühl haben, dem Geliebten in den Tod zu folgen. Statt dessen wird sie plötzlich redselig, sie ahnt, daß das Duell um einer „Anderen“ willen ausgefochten war, und mit aller Zähigkeit sucht sie dem Überbringer der Nachricht das Geheimnis zu entlocken. Und als sie ihre Ahnung bestätigt sieht, ergeht sie sich in bitteren Bemerkungen über den Unterschied, den die Männer zwischen den Frauen ihrer Gesellschaft und den Frauen von da unten festhalten. Durch diese Rederei empfängt das

Schauspiel eine Art sozialer Tendenz, eine gesellschaftliche Spitze, aber die Charakteristik erleidet einen ästhetisch sehr empfindbaren Bruch. An einer anderen Stelle unterschlägt der Dichter eine Szene, die der Gestalt des Mädchens erst die volle Rundung, das innerste Eigenartswesen gegeben hätte. Die Szene, in der das Mädchen ihrem Vater ihre Liebe gesteht. Schnitzler verlegt sie in den Zwischenakt; es hat ihm offenbar die Entschlossenheit gefehlt, eine Szene von so starkem dramatischen und psychologischen Gehalt durchzuführen. Auch im übrigen gilt von der Charakterisierungskunst des Dichters, daß er seine Gestalten wohl mit großer Feinheit und Lebenswahrheit anlegt, aber in der Ausführung zu flüchtig und obenhin verfährt. Ich habe das Empfinden, daß Schnitzlers starke und prächtige Begabung in anderer als der Wiener Luft erfreulicher gedeihen würde. Das Flüchtige, Weichliche, Unentschlossene, das ihr anhaftet, wird in dem weltstädtischen Capua mehr gestärkt als verringert, der Feuilletonist mehr als der Dichter gefördert.

Arthur-Schnitzler-Abend im Kleinen Theater.

Donnerstag, 24. November 1904.

„Der tapfere Kassian". Ein Puppenspiel.

Puppen heben — knack — den rechten Arm. Puppen heben — knack — den linken Arm. Puppen spreiten — ratsch — das linke Bein. Puppen spreiten — ratsch — das rechte Bein. Puppen klappern glupsend mit den Augen, Puppen klappern wagrecht, sich zu grüßen, Puppen plappern:

Liebe, Wehe, Tod. Eine Puppe nennt sich Flötenbläser, eine Puppe nennt sich Kriegesmann, eine süße Puppe nennt sich Fiekchen, klappt vom Bläser weg zum Krieger, Krieger spießt den Bläser nieder, und das Ganze nennt sich Puppenspiel . . . Püppchen brauchen nur lebend zu scheinen, leben nur äußerlich durch Bewegung, inneres Leben **vacat**, statt Blut Werg oder Heu, statt Seele Draht. Sehr bequem für Dichter. Schnitzler ist wenigstens ehrlich. Bekennt sich endlich einmal offen als Puppenspieler. Seine meisten Kollegen fabrizieren nichts anderes als ein ewig Puppenspiel, nennen's aber Drama, Schauspiel, Schwank . . . Darsteller als lebende Puppen sehr drollig. Sehr drollig, sehr! Schlimm nur, daß wir diese Verhölzerung, diese Verhampelung des Menschlichen drollig finden. Sind wir wirklich weiser als Kinder, die in den Schwankungen eines Bezechten den Gipfel des Komischen sehen? Goethe nahm Abschied von der Theaterwelt, als der Hund des Aubry in diese Welt einzog. Um wie viel mehr aber ist ein Hund als eine Puppe.

„Der grüne Kakadu".

Im wesentlichen ist auch dieser grüne Kakadu nichts als ein Puppenwerk. Die große Revolution als Hintergrund für ein Komödiantenspiel im dustren Keller, das ist so recht spielerische Kunst. Überdies bleibt das Ganze im Skizzenhaften stecken. Was in den grellen Gegensätzen an Humor steckt, das ist nur mit mageren, matten Strichen angedeutet. Nur in einzelnen Momenten steht die Ausführung auf der Höhe der Erfindung. Das ist eben der Fluch der Kunstspielerei, daß sie mit Flüchtigkeit identisch ist und sein muß.

Max Dreyer, Der Probekandidat.

21. November 1899.

Zwischen Theater und Leben besteht im allgemeinen nur ein geringer Einklang. Was uns als einzelne oder als Kinder der Zeit im Innersten berührt, am nachhaltigsten beschäftigt, das findet selten im Theater einen Mitklang und Widerhall. Dagegen wäre nichts zu erinnern, wenn uns die Kunst der Bühne in jedem Fall über die Sehnsuchten, die Gedanken, die Hoffnungen, die das Leben in uns nährt, hinaushöbe in ein höheres und helleres Sein. Zumeist aber drückt sie uns unter unser Alltagssein hinab. Nur zu oft kommen wir bewegt von erlebter Mitfreude und Mitleid, erregt von der Kunde bedeutsamer Zeitereignisse ins Theater und werden hier genötigt, uns mit den kindlichen Liebeswünschen eines Backfisches oder einem mühsam konstruierten Eheproblem zu befassen, dessen Hohlheit jede echte Teilnahme ausschließt. Es gibt allerdings Zeiten, in denen nichts willkommener ist als ein Sprung ins wesenlos Gleichgültige, ins kindlich Harmlose, aber schließlich findet man diese Abspannung anderwärts weit bequemer und billiger als im Theater. Daß Ibsen allen den öden Schwankmachern, den weltfremden Salonidealisten gegenüber, die das Publikum mit Heldenliedern aus der Karolingerzeit in Schlaf wiegten, daß er endlich wieder einmal starke Lebensinteressen, große Zeiterregungen dramatisch zu gestalten suchte, darin beruht vor allem seine Bedeutung. Allzuviele Nachfolger hat er nicht gefunden. Hauptmann wagt sich nur in seinen „Einsamen Menschen" an ein tieferes Gegenwartsproblem, in seinen „Webern" umgeht er das, was den innersten Kern der *heutigen* sozialen Bewegung ausmacht, durchaus. Unter den übrigen jüngeren Dramatikern ist es in erster Reihe Max Dreyer,

der in fast allen seinen Werken an jene Empfindungen und Ideen rührt, denen unsere Zeit ihr eigenes Gepräge verdankt. Aber während er bisher nur daran streifte, macht er in seinem neuesten Schauspiel „Der Probekandidat" vollen Ernst und gibt ein rückhaltloses Bekenntnis. Die Forderung, die das Drama aufstellt, daß ein echter Kerl den Mut haben soll, seine Überzeugung in jeder Lage allen Fährnissen zum Trotz offen zu bekennen, ist ja in ihrer Allgemeinheit eine Forderung aller Zeiten. Aber Dreyer hat sie doch so geformt und so umkleidet, daß sie geradezu vom Tage, aus den innersten Nöten der Gegenwart heraus geboren zu sein scheint. Und daher denn auch die stürmische Erregung, die das Werk bei der Erstaufführung hervorrief; das Publikum machte seinem Bedürfnis, mit dem Dichter zu bezeugen, wie verhaßt ihm jene Orthodoxie ist, die heute wieder einmal in Preußen gehätschelt und gehegt wird, in wahrhaft „demonstrativer" Weise Luft. Aber diese lebhafte Teilnahme an der Tendenz hatte doch auch ihr Bedenkliches, sie beeinträchtigte die ästhetische Würdigung des Werkes. Bedeutsam erscheint es vor allem dadurch, daß Max Dreyer in ihm durchaus seinen eigenen Weg geht, ganz unbeirrt durch Ibsen. Während der Norweger die Zeitprobleme nur in einer Hülle von Symbolik, in dämmerhafter Verschleierung darbietet und sie mit der Verbitterung eines Misanthropen versetzt, stellt Dreyer seine Verkündigung ins hellste Tageslicht, und aus all' seiner Satire, seiner Rücksichtslosigkeit atmet schließlich doch zukunftsfreudige Zuversicht. Ganz ohne Verachtung ist seine Darstellung niedriger Gesinnungsheuchelei nicht, aber es liegt ihm doch mehr daran, alles zu begreifen und zu verstehen, und so gewinnt sein Schauspiel mehr das Gepräge einer Komödie in Molièreschem Sinne als einer Tragödie.

Sein Held ist nichts weniger als ein Übermensch, aber daß er gerade als Durchschnittsmensch das leisten

kann, was er leistet, das gibt seiner Geschichte den eigentlichen Wert. Um ein Charakter zu sein, dazu bedarf es keiner menschlichen Größe, sondern nur menschlicher Echtheit, die, was sie ist, auch zu scheinen wagt. Diese Echtheit ist das einzige, was Fritz Heitmann, der Held des Dramas, vor seiner Umgebung voraus hat. In einem norddeutschen Kleinstaat ist man da oben, wo regiert wird, über Nacht zur Überzeugung gekommen, daß das Volk nur durch stramme Kirchlichkeit vor den bösen Umsturzgelüsten bewahrt werden kann. Und wie natürlich, trägt man in erster Reihe Sorge dafür, daß die Schule im rechten Geist geleitet, die Jugend vor dem Geist der „Aufklärer", der zersetzenden „Wissenschaftlichkeit" behütet werde. Widerstandslos beugen sich die Lehrer, durch die Not gezwungen, dem Winde, der von oben weht. Der und jener knirscht im Geheimen, andere aber suchen den Wind in ihre Segel zu fangen und durch das Zurschautragen der gewünschten Gesinnung „vorwärts" zu kommen. Zu diesen andern gehört auch der Gymnasialdirektor in X. Um so aufrichtiger ist seine Empörung, als er hört, daß einer seiner Unterhirten, der Probekandidat Heitmann, gegen den Stachel lökt. Heitmann hat freilich ohne böse Absicht gehandelt, er hat geglaubt, im naturwissenschaftlichen Unterricht getrost seine darwinistischen Anschauungen vorbringen zu dürfen. Aber der Direktor empfindet klarer als er, daß das der Anfang vom Ende ist. Er verlangt daher von dem Kandidaten, daß er vor den Schülern seine Auffassung widerrufe oder doch in irgend einer Form als Irrtum hinstelle. Wenn nicht — — Heitmann kommt durch dieses Entweder — Oder in eine harte Gewissensbedrängnis. Um seiner Eltern willen, denen die Anstellung des Sohnes ein ruhiges Lebensbehagen bedeutet, um der Geliebten willen, die eines Hofmaurermeisters Tochter ist, eines Mannes, der gewohnheitsmäßig den

Mantel nach dem Winde trägt, hat er alle Ursache, sich zu fügen. Aber sein Wahrheitssinn sträubt sich gegen die Selbsterniedrigung der Heuchelei. Unter dem Druck der Verhältnisse erlahmt er jedoch einen Augenblick, und er verspricht dem Direktor, das **sacrifizio dell' intelletto** zu bringen. Als er aber vor seinen Schülern steht und in ihre hellen Augen blickt, da geht es ihm gegen das Herz, zu lügen, und statt abzuschwören, bekennt er seine Meinung in noch entschiedenerer Weise als vorher. Alsbald büßt er nicht nur seine Stellung ein, auch seine Braut verläßt ihn, aber sein Mut bleibt ungebeugt, und mit Freudigkeit geht er daran, sich ein neues Leben zu zimmern. Max Dreyer hat in früheren Werken schon feinere künstlerische Wirkungen erreicht, poetisch Stimmungsvolleres geschaffen, aber diese neueste Arbeit ist ihrerseits den früheren durch die schlichte, klare Größe des Vorwurfs und der Charaktere, durch packenden Lebensgehalt überlegen. Und ebenso durch den straffen dramatischen Aufbau, der nur hier und da einige Mängel aufweist. Die einzelnen Gestalten sind überaus lebendig gezeichnet, einzelne, wie der Vater des Helden, voll urwüchsiger Eigenart. Die Sprache ist schlicht und saftig-frisch, die Satire mehr behaglich launig als herb und bitter; mehr als ein kluges oder auch drolliges Wort riß die Zuschauer zu lautem Beifall hin. Die Darsteller hatten zumeist leichte Arbeit, sie hatten dem Dichter nur treu nachzuschaffen, um starke Wirkung zu erzielen.

Maurice Maeterlinck, Pelleas und Melisande.

Dramatische Dichtung.

Aufführung im Neuen Theater
5. April 1903.

Ein Gleichnis zuvor. Zwei Wanderer treffen sich in einem Waldwirtshaus. Sie erzählen einander von dem Wege und den Erlebnissen, die sie eben hinter sich haben. Beide sind durch den Wald gewandert. Der eine hat ihn durchschritten, als das Sonnenlicht durch die Zweige spielte und Baum und Strauch, Weg und Wurzel, Bach und Brücke mit hellem Licht übergoß. Der Wanderer hat dem Sang der Vögel gelauscht, das rege Treiben der Ameisen und Käfer beobachtet, er hat mit den Köhlern und Holzfällern verkehrt und ihre Arbeit kennen gelernt und hat sich dann in einer Lichtung ausgestreckt und in den Mittag hineingeträumt. Der andere geriet in den Wald, als die Nacht bereits hereingebrochen war, als alle Räume mit Dunkel und Nebel wie ausgefüllt waren. Nur tastend konnte der Wanderer sich mühsam weiterfinden. Seltsame Schemen und Schatten huschten auf und nieder, geheimnisvolle Laute klangen aus der Ferne herüber. Bange Schauer durchrannen das Blut des Einsamen. Von dumpfem Raunen erbrauste sein Ohr — waren es innere, waren es äußere Stimmen, die er vernahm? Er wußte es nicht, er wußte nur, daß er Sonderbares geträumt und empfunden hatte.

Beide Wanderer haben denselben Wald durchschritten. Wer aber hat mehr erlebt, innerlich und äußerlich mehr erlebt, der Tagesmensch oder der Nachtmensch? Der Realist oder der Mystiker? Wo ist die Welt reicher und tiefer, auf ihrer Tages- oder Nachtseite?

Maeterlinck [illegible] sich zugunsten der Mystik, der Nacht. Der „[illegible]" von dem Goethe

bekennt, daß er sich stets im Einklang mit ihm gefühlt habe, ist für Maeterlinck der Feind, den es zu bekämpfen gilt. Wie alle Romantiker stellt er das Hören höher als das Schauen. Daher sind denn auch seine Gestalten mehr Schemen als Wesen von Fleisch und Blut, sie sind mehr mit dem Ohre vernommen als mit dem Auge geschaut. Sie haben keine Individualität, sondern sind irgend eine einzelne materialisierte Empfindung, eine einzelne materialisierte Idee.

Und doch steht das eine jedenfalls fest, daß weder die Nacht- noch die Tagesansicht, keine für sich allein das Ganze des Lebens, des Innen- und Außenlebens umfaßt. Man muß beides sein, Realist und Mystiker, vielleicht auch über beides hinauskommen zu einer höheren Einheit, um alle Fülle der In- und Umwelt zu gewinnen. Maeterlincks Schaffen aber bedeutet eine große Einseitigkeit. Der Weltdichter, den seine Freunde in ihm sehen wollen, ist er nicht; eine Trias mit Goethe und Shakespeare bildet er sicherlich nicht.

Ist er überhaupt ein Dichter? Das will sagen, ist der Prophet nicht weit stärker in ihm als der Künstler, der Empfinder nicht stärker als der Gestalter?

*

Theoretisch hat sich Maeterlinck über die Weltansicht seiner Jugend emporgerungen. In „Weisheit und Schicksal" erscheint er als ein Freier, der sich freigemacht von den Angst- und Furchtstimmungen der Nacht; er fühlt sich nicht mehr im Banne eines übermächtigen Schicksals, die Beschaulichkeit bedeutet ihm nicht länger das einzig Erstrebenswerte gegenüber Handlung und Tat. Als Schaffender aber hat Maeterlinck noch keinen Ausdruck gefunden für dies neue Freiheits- und Mannheitsempfinden; ich zweifle, daß er ihn je finden wird. Empfinden und Können sind zweierlei.

„Pelleas und Melisande“ ist trotz „Monna Vanna“ noch immer das Hauptwerk Maeterlincks. In ihm gibt er sich am reichsten und eigensten. Ein Werk voll wunderbarer Lichtblitze, inbrünstiger Laute. Und doch, wie arm ist das Werk, wenn man es mit dem „Hamlet“, mit dem „Faust“ oder selbst mit Hebbels „Ring des Gyges“ vergleicht. Es ist nur eine Saite, die Maeterlinck anschlägt, die des quälenden, rührenden Mitleids. Die des Mitleids mit dem zarten Menschenseelchen, das sich in das kerkerhafte Schloß der Welt, des Körperlebens verirrt hat, das durch die Liebe einen Strahl des Lichts empfängt, aber auch von dem Lichte versengt wird, weil das grausame Fatum dem Seelchen kein dauerndes Glück vergönnt. Um so weniger, als das Glück immer auf Kosten eines andern erkauft werden muß. Um diese symbolische Idee halbwegs lebendig zu machen, hat der Dichter das Motiv der Geschichte von Paolo Malatesta und Franceska von Rimini sich angeeignet; im Brudermord gipfelt das Stück. Theoretisch wettert Maeterlinck gegen die Leidenschaftsdramatiker: „Was können mir Wesen sagen, die nur eine fixe Idee haben, und die keine Zeit haben zum Leben, weil sie einen Nebenbuhler umbringen müssen?“ Als Schaffender kommt er auch nicht darüber hinaus. Hat denn dieser Golaud Zeit zum Leben, ist er nicht ebenso wie Othello ein Besessener, von der fixen Idee der Eifersucht ganz ausgefüllt?

Freilich, von den Stimmungen des Werkes geht es wie ein Zauber aus. Maeterlinck schwelgt in malerischen Effekten, in malerischen statt in dichterischen. Vielleicht würden diese düsteren Unterweltsbilder, diese mondbeglänzten Gartenbilder ebenso wirken, wenn überhaupt kein Wort gesprochen würde, wenn das Ganze nur eine Pantomime, keine Dichtung wäre. Maeterlincks Jünger schwärmen von den geheimnisvollen Lauten, die das Werk durchtönen sollen,

von den mystischen Tiefen der Seele und der Welt, in die es blitzhaft hineinleuchten soll. Meinerseits finde ich im Gegenteil die Symbolik viel zu deutlich und massiv. Wenn Melisande sich tief über die Brüstung hinabbeugt, ruft Golaud: „Hüte dich, daß du nicht fällst.“ Von solchen doppelsinnigen Worten, die doch wahrlich deutlich und absichtlich genug sind, ist das Stück erfüllt. Und ebenso ist die Symbolik des düsteren Schlosses, der unterirdischen Grotte, des gewaltigen Tores, das die Burg von der Welt, vom Lichte abschließt, so handgreiflich wie nur möglich. Man könnte geradezu sagen, daß in der romantischen Dichtung das Stoffliche der Dinge noch stärker sich geltend macht als in der realistischen. Gerade so wie die Geisterwelt der Spiritisten, die sich so gern als Antimaterialisten gebärden, mit Materie über und über belastet ist. Für geistige Wesenheiten handgreifliche Bilder gebrauchen wie Schloß und Tor, das wirkt doch im Grunde stofflicher als ein begriffliches Wort. Und so hat auch das Spiel, das der gute Pelleas mit dem goldenen Haar der Geliebten treibt, schließlich etwas Materielleres als es das einfache Wort: wie ich dich liebe! haben würde.

Mit alledem will ich kein Werturteil abgeben, sondern nur Tatsächliches klarstellen. Das eine allerdings muß den Schwärmern gegenüber gesagt werden: Ich bezweifle inständigst, daß diese stammelnden Empfindungslaute tiefer in die Geheimnisse der Welt und der Seele hinabreichen als etwa die schwelgerische Empfindungssprache des „Faust“.

Hugo von Hofmannsthal, Das gerettete Venedig.

Schauspiel.

Erstaufführung im Lessingtheater.

24. Januar 1905.

Sie kommen nicht heraus aus dieser Welt der Sinnlosigkeit, aus dieser Welt des Wahns und der Enge, der kleinen Teufeleien und der kleinen Tugenden. Weder unsere Realisten noch unsere Romantiker. Für die Kunst, die ihre Aufgabe im höchsten Sinne faßt, ist die Wirklichkeitswelt nichts als ein Chaos, aus dem es eine wahre Welt erst zu schaffen gilt. Eine Welt, die keineswegs ein Utopien, ein Schlaraffenland zu sein braucht mit lauter Lichtwesen, lauter Luft und Liebe und Frieden. Wohl aber eine Welt, in der ein großer Sinn alle Dinge beherrscht und durchdringt, deren Schöpfer weiß, was er will, und überall Ziel und Zweck übersieht. Jede große Kunstepoche hat so eine neue Welt geschaffen aus einem festen Empfindungs-, Sehnsuchts- und Glaubenszentrum heraus. Über die Welt des antiken Dramas walten Fatum und Nemesis, in Shakespeares Welt herrscht die Gerechtigkeit, die Welt der deutschen Klassiker ruht auf dem Schwerkraftgesetz der moralischen Weltordnung. Unsere heutigen Poeten aber tappen herum im Chaos der Wirklichkeit, unmächtig des Schöpferworts „Es werde“! Wenn sie nicht ganz der Skepsis und Ironie verfallen sind, spielen sie mit den Ideen von einst, bald mit dem Schicksalsbegriff, bald mit der Gerechtigkeitsidee. Aber das ist ein Spiel mit leeren Hülsen, ohne Ernst, ohne Glaube, eben ein Spiel. Auf die neue Welt, die unserm Sehnen und unserm Erkennen entspricht, warten wir

noch. Ein Schöpfer ist keiner unsrer Poeten. Im besten Falle sind sie Vorarbeiter, Wegebereiter.

*

Blitze durchleuchten Hofmannsthals neue Dichtung, die mit sekundenlanger Helle eine künftige Welt erahnen lassen. Aber es sind nur Blitze, nur schwache Ahnungen. Das Werk als Ganzes ruht im Dunkel der Alltagswelt, in der alles sinnlos gegeneinander tobt, schreit, wütet, in der weder Leben noch Tod unter klaren Gesetzen steht, in der für das große Verstehen und die großen Harmonien nur ein Platz ist wie für Bettler. Wild ringen in dem Werke Leben und Tod miteinander, aber was gewinnen wir aus ihm für den Sinn des Lebens, den Sinn des Todes? Hofmannsthal verbarrikadiert sich selbst die Möglichkeit neuer Aussichten nach Kräften mit dem alten Stoff, mit dem er hantiert. Eine neue Kunst bedarf neuer Stoffe. Es gab eine Zeit, in der es kämpfen hieß gegen jene Dramatiker, die alles auf stoffliche Wirkungen setzten und sich keinen Deut kümmerten um das Wie, um die Mittel, Wirkung zu erzielen, — ob grobe oder feine, künstlerische oder Sensations-, Rechts- oder Gewaltmittel. Heute täte es umgekehrt not, gegen die Wie-Poeten vorzugehen, die Ästheten, die Formkünstler, denen das Was, der Stoff nur insofern etwas bedeutet, als er Gelegenheit bietet zu kokettem Gedankenaufputz, zu zierlichem Gefühlsmoment, zu effektvoller Stimmungsdekoration. Aber mit dieser Vernichtung des Was verlieren diese Wie-Poeten, diese Wiener allen festen Grund unter dem Boden. Sie bringen es nur zu einer Dekorationskunst, einer Luftkunst, die wurzellos verflattert und nirgends Wurzeln im Empfinden schlägt. Es fehlt dieser Kunst an inneren Zusammenhängen, sie zeugt nichts als schöne Einzelheiten, keinen lebendigen Organismus. Ihre schönen Gefühle sind wie Kunstblumen leuchtend in Farbe,

aus köstlichem Material gebildet, aber sie sind aufgeheftet, sie erwachsen nicht. Mit schönen Gefühlen schafft man keine neue Welt. Ein neues Was, eine neue Stofflichkeit, ein neuer Inhalt muß ihre Grundlage sein.

*

Hofmannsthal macht es sich bequem mit dem Was. Diesmal hat er des Engländers Thomas Otway „Venice preserved“ um- und neugedichtet. Wie es scheint, tragen die Wiener Poeten sich mit dem Plan, die ganze Weltliteratur noch einmal zu dichten. Mit der „Elektra“ machte Hofmannsthal den Anfang, treulich seinen Spuren folgte Beer-Hofmann, als er Massingers „Fatal dowry“ in den „Grafen Charolais“ umwandelte, und nun hat wieder Hofmannsthal versucht, sich in ein altes Haus wohnlich einzunisten. Für die Worte des Nazareners Math. 9 „Niemand flicket ein altes Kleid mit einem Lappen von neuem Tuch . . . man fasset auch nicht Most in alte Schläuche“, scheinen die Herren keinen Sinn zu haben. Aber zeugt es nicht von einer gewissen Ärmlichkeit, ein altes Kleid aufzutrennen und aus den Lappen mit einiger Zutat ein neues zurechtzunähen? Es ist doch noch etwas anderes, wenn Shakespeare italienische Novellen ausbeutete. Hofmannsthal und Beer-Hofmann nehmen nicht bloß eine fremde Erfindung in Besitz, sondern nutzen ein fertiges dramatisches Gebilde aus, eignen sich schon bewährte Bühnenwirkungen an. Es ist das ganz dasselbe, als ob ein neuer Faustdichter nicht auf das alte Volksbuch sich stützte, sondern die Fassung, die Goethe dem Stoff gegeben, zur Grundlage nähme. Können die Herren ohne solche Aneignungen literarisch nicht existieren, so sollten sie zum mindesten den Theaterzettel mit der Bemerkung schmücken lassen: Frei nach Massinger, frei nach Otway. Otway (1651 bis 1685) erinnert als [illegible] gewissermaßen an unseren

Christian Günther. Er war der rechte Poet der englischen Restaurationszeit. Sittlich verlumpt, aber nicht ohne geniale Anlagen. Sein „Gerettetes Venedig“ hat in England und Deutschland Triumphe gefeiert; es hat ebensoviel Augen naß gemacht wie Kotzebues „Menschenhaß und Reue“. Daß Hofmannsthal bei Otway ein literarisches Darlehn aufnimmt, statt ganz mit eigenem Kapital zu wirtschaften, das ist schließlich eine Sache, die er mit sich selbst abmachen muß. Schlimmer ist, daß durch die Vermengung des alten Stoffs mit modernen Empfindungen, mit moderner Ausdrucks- und Gestaltungsweise ein Zwiespalt in das neue Werk kommt, der für ein feineres Gefühl überall merkbar wird. Etwas einheitlich Organisches ist nicht zustande gekommen, man muß sich an berückenden Einzelheiten genügen lassen.

*

Schauplatz: Venedig. Verschwörung entlassener Söldner gegen den Senat. Eine Miniaturkopie des karthagischen Söldnerkriegs. S. Flauberts „Salambo“. Es ist sehr gleichgültig, was die Sache für einen Ausgang nimmt, wer der Sieger ist. Für die Menschlichkeit kommt in keinem Fall etwas heraus. Die Söldner schimpfen auf die Schufte von Senatoren, die mit Mord und Niedertracht ihre Herrschaft aufrechterhalten. Aber sie selbst werden ihren Sieg ebenso mit Mord und viehischen Ausschweifungen feiern. Wenn sie siegen. Aus der Masse hervortreten zwei, deren Gegensatz die schärfsten dramatischen Konflikte ermöglicht. Kapitän Pierre ist der Typus kraftvoller Männlichkeit, ein rauher Held, sans peur et sans reproche, bei aller äußerlichen Rauheit aber eine Seele von Mensch. Zärtliche Freundschaft verbindet ihn mit Jaffier, dem weichesten, mark- und haltlosesten Molluskenmenschen, der je die Bühne betreten. Eine arme, zarte

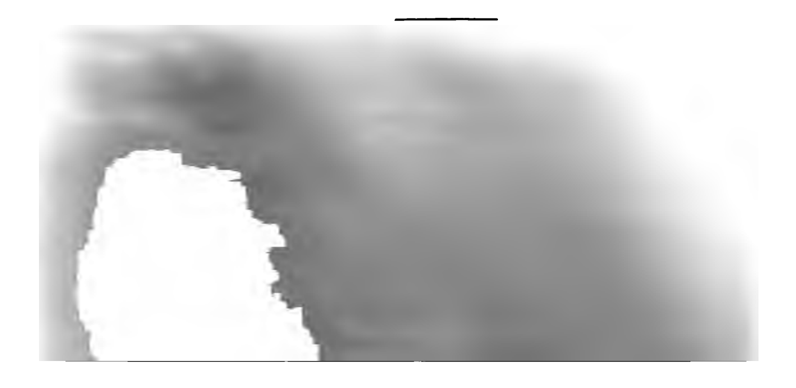
Seele, mit der das Schicksal Fangball spielt wie die Katze mit der Maus. So recht ein Mensch nach dem Herzen unsrer Wiener Poeten. Aber gerade um seiner Schwäche willen liebt ihn Pierre. Jaffier hat seine Jugend im Hause des Senators Priuli — ich weiß nicht warum, als was — verlebt. Jedenfalls hat er die Gelegenheit benutzt, sich in die Tochter des Hauses zu verlieben. Und sie, die den süßen Namen Belvidera führt, erwidert seine Neigung. Eines Tages entführt er Belvidera, oder was wahrscheinlicher ist, sie ihn. Mit jammervollem Elend müssen beide ihre Vereinigung erkaufen. Schließlich erniedrigt sich der arme Kerl, den Senator um Hilfe anzugehen. Der aber sieht weg über ihn wie über einen Hund. Was Jaffier an Haß in seinem Seelchen zusammenbringen kann, das läßt er nun austoben, natürlich nur in Worten. So findet ihn der Freund Pierre. Diesen Haß können wir brauchen, wir Verschwörer. Tritt ein in unseren Bund. Jaffier ist sofort bereit. Aber die übrigen Verschwörer trauen dem Männlein nicht. Da weiß sich der Gute keinen andern Rat, als den Herren seine Frau als Pfand der Treue zu überantworten. Der Einfall ist ein bißchen wunderlich, ebenso verwunderlich aber der Umstand, daß die Verschwörer auf offener Straße verhandeln. Sie glauben sich überall von Spionen umschlichen und plaudern dann ihre Geheimnisse auf der Gasse aus. Venedig, Lagunen, Mondschein, Verschwörer — dieses Stimmungsbild war für den Dichter so verlockend, daß er über den Nonsens leicht hinwegsetzte. Es kommt nun, was kommen mußte. Der Hüter, dem Jaffier seinen Schatz anvertraut, überfällt die Frau in der Nacht. Zu ihrem Glück ist der Lüstling ein Greis, und sie kann sich seiner erwehren. Empört aber fordert sie am anderen Tage von ihrem Manne, daß er sich von den neuen Genossen losmache. Und als sie hört, was diese Genossen planen, regt sich in ihr die Venezianerin, das

senatorische Blut; sie verlangt von ihrem Getreuen, daß er die Verschwörung dem Senat offenbare. Wiederum ist das Jaffierchen schwach und willigt ein; selbstverständlich wird er nur denunzieren, wenn ihm das Leben Pierres gesichert wird. Der Senat verspricht alles und hält nichts. Pierre wie Jaffier werden zum Tode verurteilt. Eine wilde Szene zwischen beiden schließt das Drama. Wie der männliche, so ist auch der weibliche Gegensatz kräftig vertreten. Der edlen Tugenddame Belvidera steht die Buhlerin Aquilina gegenüber. Sie ist nur zu lyrischen, zu Stimmungszwecken ins Drama eingeschoben worden, ihre wesentliche Aufgabe ist, von nackter Sinnlichkeit zu schwärmen.

*

Was an diesem Stoff hat Hofmannsthal gereizt? An diesem mit abgenutzter Verschwörungsromantik überladenen Stoff? Fraglos nicht zum wenigsten die Gestalt des Jaffier. Diese sanfte Seele, diese Puppe, die immer das Beste will, und die das Schicksal immer wieder höhnisch dahin stößt, wohin sie nicht will. Schicksalsdramatik! Etwas Klägliches haftet ihr stets an. Ebenso gereizt aber hat den Dichter sicherlich der Gegensatz zwischen der schwachen und starken Männlichkeit. Und fast alles, was von bedeutungsvoller Menschlichkeit in dem Drama steckt, tritt in der Entfaltung dieses Gegensatzes zutage. Den stärksten Anreiz jedoch bot wohl die Möglichkeit, in schwülen Stimmungen, in leidenschaftlichen Erregungen zu schwelgen. Hofmannsthal nutzt denn auch die Gelegenheit mit allen Fibern aus! Hier und da Erregungen, die wie eine helle, reine Flamme lodern. Meist aber ist das Feuer von Qualm umwölkt. Meist arten die Erregungen ins Peinigende, Quälende, Folternde aus. Gruseln zu machen ist von jeher die Sucht der Romantiker, von E. T. A. Hoffmann, Arnim,

Victor Hugo bis zu Hofmannsthal. Was uns nottäte, wäre ein Dichter, der uns endlich einmal von der alten Tragik erlöste. Über ihr waltet ja doch immer der Geist Jahves, des Gottes, der alle Schuld rächt bis ins dritte und vierte Glied. Hofmannsthal aber und die ihm gleich sind, gehen noch unter die alte Tragik hinab. Wenn die mit Ruten geißelt, peitschen sie mit Knuten. Es steckt in dieser Lust am Peinlichen etwas Perverses, Sadistisches. Das Publikum krümmt sich unter diesen Erregungen. Wann wird es endlich soweit sein, sich darüber hinwegzuheben? Sich zu sagen: das ist ja alles Schein, Mache, leere Illusion, das sind ja alles Gespenster, nicht Wirklichkeiten. Und Gespenster lacht man aus, sonderlich wenn man in großer Gesellschaft beisammen ist. Wie Denis Diderot, der Weise, sagt: „Die ganze Welt fängt an zu weinen, und ich, ich lache, als ob ich toll wäre.“ Das bißchen idealer Erhellung, das der Schluß des Dramas mit dem Todestrotz des Kapitäns gibt, macht die Peinlichkeiten nicht wett. Als Ganzes hat das Werk fast nichts, sicherlich zu wenig von jenem großen Lebenssinn, von jener hohen Menschlichkeit, die allein bleibende Bedeutung verheißt. Kostbare Einzelheiten in Fülle. Wie ein Verschwender streut sie der Dichter in die Luft. Samen, die nicht aufgehen werden, wenn Hofmannsthal als Dramatiker den Weg von heute weitergeht.



Frank Wedekind, Der Erdgeist.

Tragödie.

Aufführung im Kleinen Theater.

12. Dezember 1902.

Es war in den Tagen Barbarossas, als der Archipoet und seine Vaganten die Straßen des Deutschen Reiches unsicher machten und Gaben heischend von Pfarrhof zu Pfarrhof zogen. Er, der Gefeiertste unter den Dekadenten des Mittelalters, der Stolz der Goliarden, Kleriker von Beruf, Antikleriker von Gesinnung, ein bißchen Bänkelsänger, ein bißchen Prophet. Alles in allem ein Erzpoet wie der göttliche Dante, nur kein Gottesmensch, kein Himmelssänger wie der, sondern ein rechter Erdgeist, der in derber Liebeslust sich an die Welt mit klammernden Organen hält. Unbekümmert um Moral und Gesetz, immer frech und immer froh. Der Archipoet starb, aber er wurde stets von neuem geboren. Und mit jeder Wiedergeburt entfaltete sich sein Wesen reicher und umfassender, bis es in Messer Pietro Aretino, dem König aller Dekadence, zu seiner Vollendung gedieh. In ihm, dem allzeit Lachenden, der sich schließlich zu Tode lachte, der lachend über alle Sittengesetze, Ideale, Autoritäten wie ein Triumphator dahinschritt, bewundert und gepriesen am meisten von denen, deren Welt er unterminierte. Mit seinem Tode ging die Entwicklung des Dekadenten- und Immoralistentypus wieder abwärts. Auf dem Boden der Gegenrenaissance und Gegenreformation war keine offene und ungehemmte Entfaltung mehr möglich. Erst in Voltaire ging das Gestirn — von jeher Luzifer genannt — noch einmal im vollen Glanze auf. Dann aber scheint der Planet zersplittert zu sein und nur noch in einzelnen Teilen hier und da wieder aufzuglühen. So einen Teil, so ein Meteor sehe ich in Frank Wedekind. Es ist

Geist in ihm vom Geiste des Aretiners; nur ist das Gebiet, das er beherrscht, nicht weit genug, als daß er für mehr gelten könnte als einen Pietro en miniature. Es sei denn, daß seine Entwicklung noch in ganz ungeahnte Richtungen sich weiter vollzöge.

*

Im „Erdgeist“ hat sich Wedekind ein Thema gewählt, in dessen Durchführung er das Eigenste geben kann, was in ihm ist. Das Thema von der alles bezwingenden Sinnlichkeit, von dem ewigen Tier in uns, von dem im Weibe verkörperten Dämon, der wie eine Naturgewalt, jenseits von Gut und Böse, von Recht und Unrecht, bezaubert, zerstört, vernichtet. Wie kein anderes beherrscht dieses Thema die moderne Literatur. Sie alle haben sich daran versucht, die Zola und Daudet, die Ibsen und Strindberg, die Tolstoi und d'Annunzio: das Weib als die große Verführerin, als die Astarte, die Zeugungs- und Todesgöttin zugleich ist, zu zeichnen. Keinem ist es gelungen, die Aufgabe im höchsten Stile zu bewältigen, dem Drama vom Manne, dem Faust, das ebenbürtige Drama vom Weibe, eine Faustina entgegenzustellen. In der Konzeption nähert sich Wedekind dem Ziele am meisten, freilich nur in der Konzeption. Das rein Dämonische, Elementare, Tellurische kommt weder in der Nana, noch in der Sappho, in der Hedda Gabler so bezwingend und bestrickend zur Verkörperung wie in Wedekinds Eva. In dem Augenblick, wo das Drama beginnt, hat diese Eva ihre Entwickelung schon hinter sich. Aus dem Sumpfe emporgewachsen, hat sie wie eine Giftblume überall Betäubung ausgeströmt. Die Männer haben sie wie ein Spielzeug betrachtet, sie mit Kosenamen überhäuft, nichts in ihr wie eine süße Maus, eine Lulu, Nelly, Mignon gesehen. Während sie aber mit sich tändeln ließ, lernte sie selbst mit den Spielenden spielen, ihnen tändelnd den Ring durch die

Nase ziehen und sie tändelnd zum Schemel ihrer Füße machen. Und so ist sie endlich zur Eva herangereift, gleichsam zum Weibe an sich, das sich ihrer Macht bewußt ist und diese Macht ausübt mit der Selbstverständlichkeit einer Elementarkraft. Wer sie liebt, den tötet sie, und immer wieder tötet sie, um neu zu lieben, das heißt immer wieder den zu suchen, der sie selbst zu bezwingen, in den Staub zu treten vermag, den sie anbeten darf, — den sie sucht und der sich nirgends findet. Was kümmert die Zeugungs- und Todesgöttin der Tod! In ihr ist ewiges Leben, immer neue Überwindung des Todes. Und so schreitet sie über alle die Gefallenen hinweg, unbekümmert, voll unbezähmbaren Dranges nach neuen Erregungen, immer gieriger, immer wilder. Groß gedacht ist dieses Weib, nur mit der Ausgestaltung hapert's. Wedekind ist zu sehr Aphorist, um die Weiten und Tiefen eines Stoffes erschöpfen zu können. Personen und Situationen beleuchtet er wie mit einem Blitzlicht, einem Scheinwerfer. Damit erzielt er interessante, seltsame Beleuchtungen, überraschende Effekte, aber ein lebendiges Bild, eine große Übersicht, einen Einblick in die Tiefe gewinnen wir nicht.

Szenen und Gestalten huschen vorüber wie in einem Schattenspiel, und die meisten der Charaktere nehmen sich mehr wie Marionetten, die der Dichter am Draht zappeln läßt, als wie Wesen von Fleisch und Blut aus. Einzelne Züge sind von berückender Größe; die Trinkszene des vierten Aktes erinnert an den Höllenbreughel, an E. T. A. Hoffmann und Edgar Poe. Andre Stellen muten an, als stände der Dichter bänkelsängernd da und erläuterte eine Leinwand mit gemalter „Moritat".

*

Das letzte, bezwingende Wort, das den Zuschauer unbedingt in den Bann des Dichters bringt, findet Wede-

kind selten. Er kann daher nur auf ein Publikum, das anhörend mitschafft und mitschaffend das Gehörte ergänzt, siegreiche Wirkung üben. Ein solches Publikum, ein Parkett von Künstlern und Dichtern, war am Mittwoch im „Kleinen Theater“ versammelt. Und so entstand eine Wechselwirkung zwischen Bühne und Zuschauerraum, wie sie so leicht kein zweites Mal eintreten wird. Und nicht leicht werden sich anderswann und anderswo zwei Künstler finden, die, wie Gertrud Eysolt und Emanuel Reicher, so alles aus dem Werke herausholen, was an Empfindung und Anschauung, an Reiz und Gewalt in ihm steckt. Astarte und Astartepriester. Es war hier und da, als ob man unmittelbar Seelisches in Erscheinung sich umsetzen sähe. Worte in Bewegungen, Gefühle im Blicke und Mienenspiel. Bei Reicher wie bei Gertrud Eysoldt, — eine Künstlerschaft über aller Kritik.

